

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



TESIS DOCTORAL

**“Los escaladores de nubes”
Una búsqueda más allá de la forma**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Gabriel Díaz Amunárriz

Director

José de las Casas Gómez

Madrid, 2016

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

TESIS DOCTORAL

“LOS ESCALADORES DE NUBES”
Una búsqueda más allá de la forma

Doctorando: Díaz Amunarriz, Gabriel
Director: José de las Casas Gómez

Madrid 2015

A Ananda Ceballos por mostrarme que incluso las nubes más etéreas esconden una estructura. A Menchu Gutiérrez por enseñarme a distinguir sus trampas cuando me encontraba allí, envuelto entre nieblas. Y sobre todo, a Amaya Orbegozo por acompañarme cual “tercer hombre” y rescatarme.

Índice:

INTRODUCCIÓN.....	p. 7
-------------------	------

PARTE PRIMERA: SIMBOLOS Y OTREDAD.....p. 15

SIMAS Y CORNISAS DE LA MONTAÑA NUBE

1.- Proyecciones y experiencias límite.....	p. 17
2.- Anhelos.....	p. 26
3.- Dinámicas de lo imaginado.....	p. 35
4.- Diferencias y semejanzas del hacer y el pensar.....	p. 41
5.- El hallazgo en la pérdida.....	p. 43
6.- Mito y arte.....	p. 45
7.- Los silencios del escalador, el artista y el chamán.....	p. 47

LA GESTACIÓN DEL SÍMBOLO

8.- La gestación del símbolo en el escalador.....	p. 51
9.- La cima.....	p. 61
10.- La cima y la reunión de los opuestos.....	p. 64
11.- Símbolo y ambiente.....	p. 70

TOPOLOGÍAS DEL PENSAMIENTO

12.- Lo desconocido como hueco.....	p. 75
13.- De cara al abismo.....	p. 78

Resumen de la primera parte.....	p. 85
----------------------------------	-------

PARTE SEGUNDA: MITO Y REPRESENTACION MITICA.....p. 87

Aclaraciones.....	p. 89
-------------------	-------

EL BINOMIO HADES-ETER Y EL ORIGEN CHAMÁNICO DEL MITO

14.- “Las Argonáuticas” y el viaje al Hades.....	p. 91
15.- El ascenso al Éter y “Las aves” de Aristófanes.....	p. 114

COMUNICACIONES ENTRE HADES Y ÉTER COMO GENESIS DEL MITO

16.- Apolo y el rayo mediador.....	p. 127
17.- Inversiones.....	p. 139

18.- Ctónicos.....	p. 146
19.- Prometeo y la propagación de lo inverso.....	p. 152
20.- Dioniso y la representación del sí-mismo como Éter.....	p. 156
INTERPRETACIONES MÍTICAS Y LA ECLOSIÓN DE LAS ARTES	
21.- Artemis y el rayo interior.....	p. 167
22.- Mito, poesía, filosofía.....	p. 177
Resumen de la segunda parte.....	p. 183

PARTE TERCERA: RAZÓN Y CREATIVIDAD.....p. 185

RACIONALIDAD Y MITO EN PLATÓN: EL FEDÓN INVERTIDO

23.- Introducción.....	p. 187
24.- El Fedón invertido.....	p. 196
A.- Proemio (primera parte): Muerte ritual e incubaciones.....	p. 197
B.- El mito.....	p. 204
C.- El diálogo.....	p. 218
D.- Proemio (segunda parte): Receso público.....	p. 280
LA PÉRDIDA DEL BINOMIO HADES-ÉTER Y EL AFIANZAMIENTO DE LA RAZÓN.....	p. 293
25.- Hades y el sueño.....	p. 296
26.- La incompletud en la interpretación de los sueños.....	p. 306
27.- El yo y la creatividad.....	p. 316
28.- La educación artística.....	p. 326

CONCLUSIONES.....p. 331

ÍNDICE DE IMÁGENES.....p. 337

ÍNDICE DE AUTORIDADES.....p. 339

BIBLIOGRAFÍA.....p. 343

RESUMEN DE LA TESIS

Resumen de la tesis en español.....	p. 351
Resumen de la tesis en inglés.....	p. 355

Debería señalar desde un principio que la percepción de *lo atmosférico* es, a mi juicio, una de las particulares maneras de comprensión que efectuamos desde lo artístico. La relación entre lo atmosférico y lo pensado o la obra como humo es evidente, esta condición fugaz de su naturaleza hace que el significado de términos como belleza o creatividad haya variado de manera incesante a lo largo del tiempo sin alcanzar una definición definitiva. Así, más allá de lo concreto, tal atmósfera puede en ocasiones condensarse en forma de humo, el cual, también a veces, puede llegar a formar pesadas nubes que nos enriquecen al descargar.

Pienso que la vía de conocimiento que constituye el arte se asienta precisamente en esta clase de incertidumbre. En consecuencia, considero este trabajo como un experimento -mitad estudio, mitad ejercicio creativo- no sólo por los temas que aborda y que se aúnan en una suerte de "escalada" situada "más allá de la forma", sino también por la naturaleza incierta de los objetivos que plantea: tratar de definir un símbolo o un mito, tratar de comprender cómo la razón surge a partir de su evolución, y, sobre todo, identificar el papel del artista en este campo de relaciones.

1. Con el fin de incorporar esas atmósferas a una posible definición del símbolo (nuestras obras no dejan de ser eso: intentos de símbolos), trataré de hacer visible una las características que le es más propia: a pesar de que el símbolo es siempre algo concreto, muestra una tendencia a hacer más o menos evidente la *otredad*.

Si una definición realizada a partir de una serie de hechos es siempre una definición inconclusa ya que en ella se omite lo no manifestado, lo por llegar o todo aquello en lo que simplemente no reparamos, esta carencia se hace aún más evidente en el caso del símbolo. Cualquier definición realizada exclusivamente a partir de la recopilación de una serie de significados presentará carencias. Lo mismo sucede con una definición de arte que omite todos esos momentos en los que el artista, que aún no tiene una idea concreta que representar, amasa en su mente una especie de nebulosa. En mi aproximación al símbolo, por tanto, intentaré abordar, junto al conjunto de significados múltiples, un aspecto mucho más vaporoso, esa *otredad* que sólo podemos intuir a partir de éste.

Con este fin, me propongo rastrear el origen del símbolo, utilizando para ello la metáfora del escalador; una figura reciente en la historia, que facilita el reconocimiento de su formación.

Ya sea a partir de la concreción, que represento en la actitud desbocada del escalador en relación *al aquí y ahora*, o de la abstracción (me refiero al pensador) que se aparta de la

realidad, y supera por momentos todo lo imaginado, el artista se nos muestra como mediador entre ambas categorías.

Asimismo, intentaré explicar cómo entiendo que debe ser abordado el símbolo: junto a la consecución de la obra, si perseguimos una presencia (primera cualidad de un símbolo) deberíamos intentar situarnos en ese otro territorio situado más allá de lo representado o de sus posibilidades formales, porque es allí donde el artista amasa esos conocimientos intuitivos que hacen de su obra algo que trasciende a su propia concreción.

2. Si definimos mito como el ámbito donde el símbolo actúa y se relaciona, en la segunda parte de esta tesis intentaré explicar cómo el mito consiste en ese territorio de la *otredad*. Es en este espacio de juego e interrelación que emerge del símbolo donde podemos comenzar a entender el mito y su evolución.

Si tendemos a opinar que el mito ha sido superado hace tiempo en nuestra cultura, esta apreciación es cierta sólo en apariencia. Más allá de la representación arquetípica, los medios por los que creemos entrar en contacto con la *otredad* -esa *otredad* de la que nace nuestra obra- resultan plenamente vigentes.

Apoyándome en el mito griego trataré entonces de profundizar en una *otredad* cuya dinámica evolutiva resumo en el binomio Hades-Éter. En este espacio se irán redefiniendo los principales dioses del panteón griego y este proceso nos ayudará a comprender al menos uno de los mecanismos que actúan en la evolución de las creencias míticas. Mi intención es, a fin de cuentas, mostrar como esta evolución, la cual no hemos abandonado, es el reflejo de nuestro transcurrir en pos de una identidad propia la cual generalizamos bajo el término de consciencia.

Con respecto al Hades, por medio de un análisis de “Las Argonáuticas” de Apolonio de Rodas intentaré demostrar que esta obra es un mapa o una compilación de ideas y ritos que trata de explicar una realidad chamánica devaluada o perdida.

Por lo que se refiere al Éter, abordaré tanto la comedia como la tragedia griega. En primer lugar, analizaré “Las aves” de Aristófanes -en la cual observo ciertos sesgos chamanistas- y, a continuación, me introduciré en la tragedia -concretamente en el drama dionisiaco que considero un intento de auto-representación de la consciencia- para comprobar cómo la evolución del mito puede ser explicada como una progresiva interiorización de dicho binomio.

De este modo, tras un periodo en el que la iniciación fue el medio por el cual aprendían los griegos, éstos alcanzan una visión de lo dionisiaco que no es sino un estado de interiorización en el que el pensamiento entra en contacto con la abstracción. Veremos también cómo en un primer

momento el arte desempeñó el papel fundamental de mediador en este proceso, si bien fue rápidamente sustituido por una Filosofía que pugnaba por su independencia como ámbito.

Durante este proceso de redefinición que surge en torno a los dioses griegos, y mientras intento mantener un grado de inconsciencia necesario a cualquier proyección (Jung), -esta percepción de una otredad- intentaré explicar un procedimiento -el cual he denominado *inversión*- que, correctamente asimilado, serviría como herramienta para acceder de manera consciente a la materia mental, y por ende, a entender la naturaleza del arte.

En resumen, puedo decir que el mito -entendido como el conocimiento que el chamán posee y transmite a otros por medio de diferentes experiencias extáticas- fue progresivamente suplantado por la labor del artista, quien, utilizando su imaginación, plasmará en su obra sus ideas especulativas acerca de éste, una idea que vuelve a producirse en lo filosófico respecto a lo artístico.

Al remontarme a una clase de espacio compartido inicialmente por artistas y filósofos, intentaré discernir que sus diferencias empiezan a manifestarse en ese progresivo afianzamiento de la personalidad que trata de independizarse de todas estas proyecciones inconscientes.

3.- Aunque en un principio defienda que cualquier tentativa de interpretación del sueño es incapaz de abarcarlo en toda su dimensión -dada la imposibilidad de incorporar la experiencia, y quedando así vedado ese espacio a lo racional-, en la tercera parte de esta tesis abordaré un ejemplo de *inversión* que trata de salvar esta imposibilidad. Apoyándome en él, intentaré mostrar hasta qué punto este mecanismo propio del arte puede todavía recomponer esta fractura. La hipótesis que planteo es la siguiente: en el “Fedón”, Platón utiliza esta herramienta, la *inversión*, para alcanzar el mito por medio de la poesía. Si de una primera lectura de esta obra, una lectura *al uso*, inferimos que se trata de un intento de demostrar la existencia del alma, una segunda lectura, realizada de manera inversa, arrojará una racionalización del mito que esta obra contiene, y si bien es casi universalmente aceptado que Platón acudía al mito cuando la razón le resultaba insuficiente para explicar una idea, yo aquí sostendré que no es así.

Si llegamos a considerar plausible tal intención por parte de Platón, tras este experimento me preguntaré hasta qué punto la racionalidad puede llegar a ser algo objetivo que ve en lo sesgado lo completo. Así analizaré alguna de las tentativas por las que hemos creído acercarnos a la otredad -ahora representada en el sueño- concluyendo que todo nuestro devenir consiste en un intento por sobrevivir ante el abismo de la existencia, a la cual pretendemos hacer frente

mediante la construcción de un yo igualmente aéreo y cuyas manifestaciones es lo que llamamos creatividad.

Así, esta tesis pretende demostrar de qué forma el artista -gracias a su constante esfuerzo de crítica y análisis subjetivos- es capaz de conducirnos a una intuición sobre la *otredad* (primera parte), donde los conceptos son tomados por vivos y abiertos (segunda parte), y desde donde puede así mismo aportarse nuevos significados, incluso en terrenos que la inercia de la convención parecía haber clausurado definitivamente (tercera parte).

En términos de procedimiento, esta tesis ha intentado aunar dos espíritus posibles de trabajo: el del estudioso y el del creador. A pesar de que una tesis debe circunscribirse al ámbito académico, la particular naturaleza del artista hace que, en este caso, la ausencia del creador se tradujera en una falta de implicación.

El estudioso sería aquí el representante del creyente, alguien sometido constantemente al pasado, a la opinión y a la obra de otros. El trabajo del estudioso ve siempre a través de un filtro y excluye lo desconocido. Por otro lado, el creador se parece más a una furia ciega que desarma creencias para mostrarnos un mundo que sólo resulta perceptible si nos alejamos de todo aquello ya alumbrado ¹.

¿Puede una tesis unificar ambas posiciones? Si bien es cierto que, atendiendo a los cánones establecidos, la labor del estudioso coincide mucho más con los objetivos de construcción y articulación propios de una tesis doctoral -esta capacidad de estructurar conceptos capaces de crear nuevos conceptos o, al menos, algunas conclusiones-, convendremos también en que dichos conceptos serán siempre relativos, en tanto en cuanto habrán sido contruidos a partir de una razón cuyos cimientos no son tan firmes como a menudo nos apresuramos a creer. La obra de C. G. Jung, James Hillman, Thoureau, A. Béguin, Peter Kingsley o Lewis-Williams bastará como muestra de esta revitalización de lo racional ² que, en mi caso, se traducirá en un intento por dibujar nuevas perspectivas y ensayar nuevos campos de conciliación.

(1) Nos dice Nietzsche al respecto: ...*“En efecto, cada vez que se desvela la verdad, la mirada embelesada del artista siempre queda como en suspenso sobre lo oculto que, aún pese al desvelamiento, sigue velado, mientras que el hombre teórico disfruta y se sacia con la visión del velo arrancado”* (F. Nietzsche 2007: 186).

Respecto a estas dos posiciones:

H. D. Thoreau en “Escribir” nos dice que *“El genio es una luz que hace visible la oscuridad, como ese resplandor del relámpago que tal vez haga temblar el templo mismo del conocimiento, y no una cerilla encendida en el hogar de la raza, que palidece ante la luz del día”* (H. D. Thoreau 2007: 99).

Frente a este genio que tomo por el hacedor, Heidegger en “Heráclito” nos muestra la peor cara de los resultados del estudioso: *“Todos los reavivamientos simplemente historiográficos del pasado son siempre las peores fachadas de los errores de la historia”* (Heidegger 2011: 31). Luego además nos advierte que *“Jamás podremos experimentar lo que es el arte o la poesía a través de la teoría del arte o de la historia de la literatura”* (Ibid. 115).

Dado que sólo nos es dado aproximarnos a la otredad desde lo intuitivo y que es sobre ésta sobre la que se asienta lo que puedo entender por creación, pienso que sólo a partir de una razón tomada como imagen, que como un fino velo extendemos hacia la noche mientras leemos, hilvanando, podremos empezar a entender el sendero de la creación, no de lo creado ³.

¿Pero cómo alcanzar todo esto ⁴ si antes no nos hemos atrevido a decir que el pensamiento, todo aquello conocido y reconocido, por sí mismo no sirve? Nos dice Goethe: “¡Huye!, sal fuera, a la amplia llanura” (Goethe 2011: 62). En su libro “El alma romántica y el sueño” A. Béguin cita a Tieck ampliando las herramientas que acostumbramos a utilizar: “Ni siquiera sabemos cuántos sentidos poseemos. Todo el mundo está de acuerdo en cuanto a los sentidos corporales groseros. Pero... la fuerza del sentimiento – la facultad de evocar inmediatamente lo invisible, lo lejano, lo

(2) “El intelecto es, efectivamente, nocivo para el alma cuando se permite la osadía de querer entrar en posesión de la herencia del espíritu, para lo que no está capacitado bajo ningún aspecto, ya que el espíritu es algo más alto que el intelecto puesto que no sólo abarca a éste sino también a los estados efectivos.” (C. G. Jung y R. Wilhelm 2009: 38)

Igualmente, E. R. Dodds citando a Jámblico (“mysteriis”) nos dice: “No es el pensamiento el que une a los teúrgos con los dioses: si así fuera, ¿qué impediría que los filósofos teóricos disfrutaran de la unión teúrgica con ellos? Pero no es así. La unión teúrgica se alcanza sólo por la eficacia de los actos inefables ejecutados del modo apropiado, actos que están más allá de toda comprensión...” (E. R. Dodds 2003: 270)

Nos dice también Jung: “El pensamiento, la razón, etc., no son procesos existentes por sí, liberados de todo condicionamiento subjetivo y sujetos solamente a las leyes eternas de la lógica, sino que son funciones psíquicas coordinadas con una personalidad y subordinadas a ella” (C. G. Jung 2010: 108). “Creer exclusivamente en lo racional, sin duda eso es” (...una obligación pero también...) “una limitación y un empobrecimiento que acercan a quien los sufre al desierto del doctrinarismo y el “iluminismo”. Esta Déesse Raison difunde una luz falaz que sólo ilumina lo que ya se sabe, dejando cubierto de oscuridad lo que más se necesitaría saber y hacer consciente” (Ibid. 134). “Igualmente relativa es también la conciencia, pues dentro de sus límites no hay simplemente una conciencia, sino toda una escala de intensidades de conciencia”. (Ibid. 210).

James Hillman afirma que “Una visión de la realidad que no reconoce otras es, obviamente, engañosa” (J. Hillman 2004: 164). Esta última afirmación de James Hillman, la encontramos igualmente en Thoreau cuando nos dice que: “La vida que los hombres elogian y consideran lograda no es sino una de las posibilidades. ¿Por qué exagerar su importancia en detrimento de otras?” (H. D. Thoreau 2004: 24).

También encontramos en A. Béguin: “porque nuestra aparente lucidez actual es una noche profunda, y la verdadera claridad ya no nos es accesible más que en los aspectos nocturnos de nuestra existencia” (A. Béguin 1993: 105).

Peter Kingsley nos dice al respecto que la razón reposa sobre algo mucho más oscuro de lo que acostumbramos a observar de ella. Uniendo lo que nos acaba de decir Jung a lo que anteriormente ha hecho James Hillman, William James, citado por D. Lewis-William en al referirse a la conciencia nos dice que “rodeándola por completo, separadas de ella por la plantilla más transparente, hay formas potenciales de conciencia, totalmente distintas” y que “Ninguna descripción del universo en su totalidad que no otorgue una consideración suficiente a estas otras formas de conciencia puede ser definitiva”. (D. Lewis-William 2005: 123)

(3) “...por el pensamiento podemos aclarar el vínculo entre la Idea y su manifestación; pero la Idea misma no se capta de modo inmediato e íntimo sino por el sentimiento” (A. Béguin 1993: 178).

Hace falta agudizar la mente, transformarla en una daga, pero también hay que doblegarse al momento en el que el corazón dicta sentencia. Heinrich Zimmer nos habla de esa necesidad de experiencia más que de teoría, que igualmente desemboca en el centro del sí, esto es el corazón. Nos dice: “El que se pregunta a sí mismo acerca del misterio de la persona, la portadora del destino, acerca de su lugar en sí mismo y en el tiempo que fluye, sólo podrá encontrar respuestas a través de la experiencia. No en su eco, que son las palabras. Los dedos de la mente no pueden desatar los nudos del corazón” (H. Zimmer 1998: 253).

(4) Me refiero a la noción de “estado” que solemos omitir y desde la que podemos ver al concepto como símbolo que promueve una vivencia de lo estudiado.

oscurecido por un largo olvido -, el presentimiento –los extraños terrores que hacen que se erice el pelo y se contraiga la piel-, el sutil temblor de ciertas sensaciones en que se confunden el placer y el horror...: todas estas reacciones sensibles, y muchas otras, ¿qué otra cosa son si no verdaderos sentidos, aunque situados en una capa más profunda de nuestro ser?” (A. Béguin 1993: 277).

Sin duda, hace falta más. Es preciso reconocer que la mente del *estudioso* se alimenta del pasado, que se limita a la copia, y que aunque gracias a estas limitaciones, dicha copia, distorsionada, pueda evolucionar hasta alcanzar una forma que parezca original, ésta se encuentra muy lejos de lo creativo en sí al que me refiero.

Resulta interesante detenerse un poco más en este punto. Pensemos, por ejemplo, en lo que ocurre en el campo de la educación artística, donde la enseñanza se ve sometida a un inclasificable diálogo de naturaleza inconsciente -aquel que se establece entre profesor y alumno- y en el que el mejor de los programas no sirve porque la idea inscrita en el campo del lenguaje es ya sólo una cara, una de tantas que se precipita en esa esponja porosa y enorme en que consiste su inconsciente, el del alumno.

Si no hay más, la nueva idea que desarrolle tal alumno saldrá en esta transmisión sin un posarse previo y profundo porque ya no tendrá en su haber el archivo de recuerdos instintivos. Como cuando aprendía la mano a hacer sin ese instinto, obteniendo sólo algo carente de armonía, que aunque en un primer momento nos sorprendiese por su frescura, conforme aprendíamos, tal enseñanza nos hacía retroceder.

No reparamos normalmente en todo esto (4), si lo hiciésemos, prestaríamos más atención a que la evolución de una idea, por muy profunda que se pretenda, sin esta base en la que posarse, pasará a ser superficial a la hora de aflorar nuevamente. Olvidamos normalmente ese -“Tú, eso es lo importante aquí”- con el que Hölderlin en “La muerte de Empédocles” nos enseña a abordar toda transmisión.

David Thoreau, Élisée Reclus o Nietzsche son ejemplos de cómo aprender o enseñar. Ellos nos dicen que incluso por encima de lo dicho, es el carácter quien enseña al carácter y no las ideas o la manera en que se relacionan los datos.

Como decía, cuando omitimos esta imagen de la razón que cruza como un fino hilo el territorio al que pertenece, en nuestra mente se nos figura sólo ya el objetivo que anhelamos. Perdemos con ello esta visión originaria, y proyectándonos a su meta tras el horizonte, ocurre que dejamos de lado lo circundante, el propio sendero. Ya no atendemos a sus accidentes, ni a las diferentes panorámicas que nos ofrece. Qué decir de su nivel energético ⁵. No vemos lo que hacemos, sólo creemos. Y olvidamos que sólo en este paisaje circundante, escondido en él, es donde

permanece lo único que realmente podemos alcanzar a abrazar con certeza cuando hablamos de arte.

Umberto Eco deja claro en “Como se hace una tesis” que el modelo que plantea en esta guía tal vez no sea el más conveniente a desarrollos de carácter práctico como es nuestro caso. Su trabajo es únicamente una muestra de cómo abordar y estructurar una tesis doctoral desde el ámbito teórico, no el práctico. Un estándar correcto que intentó establecer unos mínimos frente a un nivel universitario precario. Ahora, visto lo visto, tal vez haga falta lo contrario. Nos dice Tomas Espendal que: *“Nos hemos enriquecido y construimos más sencillo, nos hemos vuelto tacaños, tacaños con la vida, vivimos pobremente y mal, a pesar de la riqueza, ella nos ha hecho pobres de una manera nueva, una manera peor.”* (T. Espendal 2008: 97)

No son desdeñables estas ideas, cabe usar otros sistemas, otros modelos que en sus particularidades se acomoden mejor al propio conocimiento que el aspirante decide desarrollar. Estas ideas no deberían ser apartadas o negadas a priori. Con más razón aquí, pues estamos enfrentándonos a una profesión cuyo conjunto, como ya he dicho, es contrario si se puede llamar contraria a su amplitud, al espíritu científico. No consiste en un edificio que se construye piso a piso. El conocimiento que podemos extraer del arte consiste más bien en una construcción tipo fénix que se derrumba sobre sí una y mil veces buscando una tierra, “otra”, por fin firme, donde descansar. No es la estructura ascendente y bien distribuida la que sustenta sus conceptos, sino que reside en esos despojos o ruinas de sus mil muertes y renacimientos ⁶.

Respecto a la bibliografía que he utilizado como soporte para la argumentación de esta tesis y que me ha parecido imprescindible a la hora de abordar el recorrido que planteo, tal es su

(5) Nos dice Heinrich Zimmer refiriéndose a la enseñanza del yoga: *“El maestro da y el discípulo recibe algo que es más que conocimiento: una energía, una parte mágica de la naturaleza del maestro que penetra en la totalidad de la persona, en el inconsciente del discípulo, y que le transforma desde la profundidad del ser”* (H. Zimmer 1998: 175).

Vicente Merlo en “Sri Aurobindo” también nos habla de esta presencia que en el caso de Aurobindo llega a percibirse como una aureola de luz que lo envuelve y que permanece como sensación de paz y bienestar en los lugares donde vivió.

(6) *“Le era preciso reducir a la nada las ruinas y los escombros acumulados por las revoluciones plásticas precedentes; le era preciso llegar a una moralidad gremial de la materia para poder recomenzar a cero la historia del arte. En muchos artistas modernos se nota que la “destrucción del lenguaje plástico” no es sino la primera fase de un proceso más complejo y que la recreación de un nuevo universo debe seguir necesariamente”* (M. Eliade 2010: 75).

Dicho de otro modo, Eliade nos dice en “El vuelo mágico” que: *“todos los movimientos artísticos modernos buscan, de forma consciente o inconsciente, destruir los universos estéticos tradicionales, reducir las formas al estado elemental, germinal y larvario, con la esperanza de crear “nuevos mundos. Dicho en otras palabras, abolir la historia del arte y reintegrar el momento auroral en el que el hombre veía el mundo “por primera vez”.*

A este respecto encontramos también en F. Hölderlin estas palabras: *“La ira y el amor habían calado en este hombre y en él el entendimiento brillaba por entre las ruinas de su espíritu como el ojo de un gavián que se posa en los restos de un palacio derruido”* (F. Hölderlin 2003: 77).

complejidad, puede agruparse en siete áreas principales: Poesía, literatura de montaña, psicoanálisis, onirismo, chamanismo, mitología y filosofía.

- Consideré necesario incluir a los poetas porque, en el territorio de lo escrito, diría que ellos son los máximos representantes de lo artístico.

- La visión del montañero me sirvió para mostrar tanto su carácter, semejante al del artista en muchos casos, como para rastrear en sus experiencias un posible origen del símbolo. Ya que en su persecución de lo físico encontramos, paradójicamente, que alcanza ese mismo presentimiento de penetrar en una “otredad”, la figura del montañero también me ha servido como un inicio de diferenciación entre diferentes “otredades”.

- Respecto a los diferentes autores que se reúnen bajo el tema del psicoanálisis, consideré que me eran imprescindibles para intentar comprender mejor los mecanismos psicológicos que se operan en la mente y profundizar en los significados del símbolo.

- La bibliografía en torno a los sueños no sólo me ha servido para acercarme a esa relativización de todo que surge cuando entramos en contacto con dicha “otredad”, sino también, para tratar de analizar si podemos finalmente llegar a racionalizarla.

- El del chamanismo, para intentar comprender mejor un posible ingreso efectivo en lo invisible.

- El campo de la mitología porque es a través de los relatos referidos a estas experiencias chamánicas como podemos entender lo que decimos los artistas cuando penetramos en esos ámbitos “otros”.

- Por fin, la filosofía, no sólo porque en muchos casos los filósofos pueden ser considerados, a su modo, como artistas, sino también porque la última parte de esta tesis se dedica a reinterpretar una obra de Platón.

PRIMERA PARTE

SIMBOLOS Y OTREDAD

Proyecciones y experiencias límite

Pensando en qué puedo saber sobre cualquier cosa, he de decir que nada a ciencia cierta, que de nuestra carrera de Bellas Artes sólo tomé el aprender a realizar cosas imaginadas mientras pensaba que toda teoría era algo rodeado por una nada brumosa que nos paralizaba ante un tiempo que es vendaval. Abismo al que no sé si alguna vez entraré, tampoco sé si alguna vez podré salir de este otro que se me representa como un pozo sin fondo ni respuesta definitiva y que se abre cuando, por ejemplo, intento asir qué es la “creación” artística o simplemente la imaginación.

Muestra de esto es lo siguiente: si se me concede que la imaginación es en sí una atención caída entre la vigilia y lo onírico, que deambula por entre estas lagunas de ahorro en las que consiste el ensoñar, y que éstas no son creadoras sino simplemente compensadoras, también habrá de concedérseme que la imaginación, aunque sea algo voluntario, como sólo se manifiesta bajo sus ritmos, nunca podrá alcanzar este grado que contiene lo radicalmente creativo. Podemos decir entonces que no existe la creatividad. Negarla. Sí, podemos argumentarlo. Dejar rumiar a la imaginación y estará hecho.

Pero, abismo del que, decía, no sé si alcanzaré a salir, al tiempo, en ese pozo, también encuentro lo contrario, pudiendo decir que esta primera argumentación no es en nada exacta y que es ese inconsciente lo que es realmente activo. Diré entonces que si existe la creatividad, pero que nos ocurre lo que a Edipo, que creemos saber qué es la creatividad sin habernos rasgado los ojos.

La cuestión entonces podría ser la siguiente: ¿De dónde rescata el artista las imágenes que luego nos presenta? Gaston Bachelard sugiere que el poeta desciende hasta los abismos del inconsciente y que más allá de lo que éste nos transcribe, recoge de ellos una serie de ambientes arquetípicos. Por eso nos emociona, porque nosotros también los poseemos, y así, parejo a la imagen que recibimos intacta, emergen en nosotros todas esas numinosidades que siempre le van de la mano.

El artista ensaya escalas conscientes paralelas al sueño. Bachelard apunta a que: *“Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una*

vida nueva” (G. Bachelard 2006: 12). Profundizando en esto ¿Qué hay de esos momentos en los que imaginar es imposible? Por ejemplo, cuando nos zambullimos a través de todos esos cuchillos que son aguas de un río helado, porque en esta exhalación, en este grito que lanzamos instintivamente al hundirnos, es donde verdaderamente no caben dudas. Pienso que es allí, en ese tipo de circunstancias, donde el inconsciente se colma guardando para sí un recuerdo sobre el cual podrá comenzar a construir ⁷ imaginando.

Veamos el recorrido: la imagen elaborada y poética activa la imaginación que automáticamente se pone a transformar. Aquí puede optar por hacerse definida o hacernos trascurrir por vaguedades en las que nos adentramos. La imaginación toma entonces la cara de la ensoñación, y para ello, como busca lo sutil e indefinido, utiliza un código primario: el del entorno. Aquí es donde está escondida la ensoñación material de Bachelard. Esta serie de arquetipos ambientales que cataloga según los elementos ⁸.

Se nos dice que el estado de vigilia gasta una energía excesiva y por ello necesitamos dormir, porque la vigilia no deja una libre circulación de energía y necesitará reactualizarse acompañándose (reprogramarse del sistema comportamental según Michel Jouvét ⁹).

Pero si nos fijamos, también nos damos cuenta que permanecemos muy poco tiempo en este estado de vigilia *per se*. Tanto que sólo puede hablarse de repuntes que surgen cuando se hace necesaria una constatación de la realidad, pero que automáticamente decaen desvaneciéndose una vez realizada. Con estas opiniones llegamos a la conclusión de que no sólo restablecemos este gasto en el reposo que supone dormir, sino que también nos procuramos un ahorro considerable dentro de la misma vigilia.

(7) Es este tipo de momentos, que en ausencia de cualquier otra cosa en la mente, los que consiguen penetrar y grabarse en lo hondo de nuestra psique y que luego, imaginándolos al recordarlos, nos abren las puertas de par en par a todas esas materias, o elementos que va describiendo Bachelard. Para Gastón Bachelard las imágenes que producen los poetas son la raíz que confiere valor a la poesía y a la literatura en general. Observando que muchas de estas imágenes nos “llegan”, y nos “llevan” a pesar de no haber sido experimentadas directamente por el lector, concluye que previamente a ellas poseemos un ámbito común en el que se activan. Dividiendo este ámbito según los elementos, esto es: ensoñación aérea, terrestre, del fuego o del agua, cree encontrar los nexos por los que acceder a una crítica literaria más objetiva.

(8) James Hillman en “*El sueño y el inframundo*” nos habla de una idea semejante cuando nos dice que: “Casi cada sueño tiene su ubicación psíquica, en la cual sus imágenes toman forma. Las imágenes están en alguna parte, y tienen su propia cualidad especial característica. El inframundo en sí es una topografía: la Casa de Hades, las Salas de Valhalla, los ríos, las islas, sus niveles cada vez más bajos. El lenguaje fundamental de las profundidades no son los sentimientos, ni las personas, ni el tiempo y los números: es el espacio. Las profundidades se presentan ante todo como estructuras psíquicas en metáforas espaciales” (J. Hillman 2004: 258).

Los libros de Bachelard además son viajes, trascursos de imagen en imagen que intentan abarcar lo que llama “dinámica de la imaginación”, Bachelard también propone una inteligencia propia dentro de cada una de estos proto-elementos materiales. Una inteligencia que sin embargo difiere a la razón. Nos dice P. Shelley a este respecto: “De acuerdo con cierto modo de contemplar esas dos clases de actividad intelectual que llamamos razón e imaginación, la primera puede considerarse algo así como la mente atendiendo las relaciones que un pensamiento mantiene con otro, sea lo que sea lo que los produzca; y la segunda, como la mente actuando sobre esos pensamientos a fin de colorearlos con su propia luz y componer a partir de ellos, como si de elementos se tratase, otros pensamientos, cada uno de ellos dotado del principio de su propia integridad” (P. Shelley 2001: 93).

(9) Ver C. Debru 2009

En este “entre tanto”, este lapso entre repunte y repunte, existe una operación de relleno que se encarga de enlazarlos haciendo de lo percibido algo aparentemente fluido. Sin embargo, hay a veces errores y como la percepción física es maquinal, parece que son nuestros rellenos los que nos *engañan* y necesitamos asegurarnos de que esta operación funciona correctamente. Una percepción semejante a la de la vigilia se retrotrae invertida entonces hacia esas lagunas de relleno. En esto consiste la formación de lo imaginativo en aquel que se dedica a hacer, que se incrementa de acierto en acierto hasta conformar un centro propio ¹⁰.

Por otro lado, creo que esas imágenes poéticas que se refieren a una visión de los opuestos o a esa otra visión del rayo como representación de la propia intuición y que iré analizando a lo largo de esta tesis, son arquetipos de otra índole, diferentes a las ensoñaciones materiales de Bachelard. No creo que pertenezcan ni a la tierra, ni al aire, no fluyen como el agua, ni tan siquiera como el fuego. Son de otro tipo y sin embargo el estudioso las omite porque para adentrarse en ellas debería hablar más de sí que de lo dado. Hay sin duda una tercera lógica, que no pertenece a la razón ni a la dinámica que deambula por la serie ambiental de Bachelard y que nos habla de la presencia o la verdad misma, y como digo, pasarla por alto a la hora de estudiar la imagen poética es un déficit importante para aquel que hace. No es el dejarse llevar el que nos hace profundizar, sino exprimir el símbolo hasta conseguir penetrar en su ambiente.

En el silencio, estas vestiduras de viento a la luz de lo hondo, este mirar cristalino que es como aire en su abismo y agua fría en la frente, como buceos calmos por confines sin fondo, o estos fulgores intachables de perfectos torbellinos en el que brasean masas de polvo incandescente; aunque son todas imágenes de esta materialidad innata de la que nos habla Bachelard, falta algo. Falta porque, aunque llegamos a sentirlas, por un lado nuestra carne está ausente, por otro, falta entre tanta imagen lo cierto de ese silencio que las arma. Y es que lo que más a la vista está, sin duda es lo más difícil de explicar, lo que más se nos esconde. Falta, donde esté, esa inteligencia que piensa -cual Zeus remoto en todo- y que nunca alcanzamos, pues sólo es ella quien puede envolverlo todo. Falta esa ley que hace cierta la lógica, falta en definitiva cruzarlo todo para mostrar esa barrera infranqueable cuyo mero intento por darle forma nos ciega estallando en mil coloridos y destellos: su hija a la que ahora llamamos verdad y que sin embargo el griego reconoció ya como Ate: “engaño” y “error” que contiene toda verdad.

Falta recordar esto, porque si en un primer momento quedamos paralizados ante Ate en una

(10) Un ejemplo inicial de esto son las imágenes del espíritu, la noche, el acróbata, el pastor; sobre las que versa la magnífica introducción de Clara Janés a *“Poemas a la noche”* de Rainer María Rilke. Ellas son tan evidentes como elementos pre-elaborados, que creo no hará falta insistir en que la suma de experiencias imaginadas constituye, por decirlo de algún modo, el lenguaje de lo imaginado (R. M. Rilke 2009).

reconversión de las creencias en fe, olvidamos que es contra esa primogénita de Zeus, contra la que el poeta lucha consiguiendo sobrecogernos cuando nos muestra su falaz resplandor.

Juan Barja citando a Vallejo nos dice: *“Si el aire es el secreto de otra luz, / podríamos salvarnos”* (J. Barja 2010 p. 38). Sin embargo, ese camino directo nos deja rápidamente sin palabras, igual de inmóviles porque sólo es apto a la divinidad según Homero ¹¹. También en principio lo parece en Goethe, porque a pesar de instarnos a salir a la amplia llanura, en *“Fausto II”* nos dice que *“La visión del más allá nos está vedada”* y que *“Es un insensato aquel que dirige allí la mirada deslumbrándose e imagina que su igual está allí entre las nubes. Que permanezca firme y mire sólo en derredor. Este mundo para el hombre inteligente no es mudo. ¿Para qué necesita él andar errante por la eternidad?”* (Goethe 2011: 398) ¹².

Así, pareciendo todo esto algo infranqueable, complicando las cosas, o tal vez resolviéndolas, también nos dice Goethe: *“Tan similar era Apolo a los pastores que parecía el más bello de todos, pues allí donde la naturaleza reina en su esfera, todos los mundos se reúnen”* (Ibíd. p. 340) ¹³.

En esta visión panorámica y fugaz por la que perseguimos alcanzar lo “otro”, y que sin embargo nos lleva hacia lo más material, podemos remontarnos a lo que opina el mismo Platón, según Brochard (2008), que la eterna “otredad” es la materia. O incluso un poco antes, esto mismo ya lo podemos observar en Parménides y gracias a él podemos concluir que *“Lo otro del cual podamos hablar, es el aquí de lo que es”*. Algo, sin embargo, que nunca nos es dado alcanzar completamente, porque como tan bien advierte Hölderlin, nuestro pensar, ese idealizar, se alza sujeto a un deseo contrario ¹⁴. Frente a lo imaginativo contraponemos la literalización, según Patrik Harpur (2006) como salvaguardia de una fiabilidad que nunca llega hasta que se somete precisamente a lo imaginativo.

Desde esta otra perspectiva en la que se nos muestra que el idealismo toma por meta lo concreto de lo material ¹⁵, no es hasta que el hombre toma conciencia de su físico cuando, por ejemplo, Hölderlin da un nuevo paso. Decir a este respecto que es él quien creo que abre estas

(11) Según la interpretación de Plutarco en “El antro de las Ninfas”

(12) Pienso también en ese otro pasaje donde Fausto y Elena gritan desesperados a su hijo: - Baja. No subas tan alto, tu fuerza reside en la tierra”. Pero éste no les hace caso y cae y muere. Elena entonces abandona a Fausto para siempre.

(13) Heidegger así mismo señala: *“La esencia de los dioses, tal como apareció para los griegos, es precisamente este aparecer en el sentido de un mirar compenetrado hasta tal punto en lo ordinario que, atravesándolo y sobrepasándolo, es lo propio extraordinario lo que se expone en la dimensión de los ordinario”* (M. Heidegger 2011: 28).

(14) *“Nosotros somos el destino, ¡nosotros! Gustamos de irrumpir en la noche de lo desconocido, de precipitarnos en la fría extrañeza de otro mundo, y, si nos fuera posible, abandonaríamos la esfera del sol y nos remontaríamos más allá de las de los cometas. ¡Ah!, no es posible para el salvaje corazón humano encontrar patria alguna; e igual que el rayo del sol deja secas las plantas cuyo desarrollo propició, el ser humano mata las deliciosas flores que brotan de su pecho”...* (F. Hölderlin 2003: 54).

(15) Igualmente interpreto el recorrido de lo que es esta tesis como un camino para intentar alcanzar esta materia completamente huidiza que representamos como “otredad”.

puertas, pues es tras su “Hiperión” quien se pone en marcha, a caminar con su propio cuerpo. Es así como, dejando casi de escribir se convierte en un símbolo.

Así, si lo que pretendo es tratar de esclarecer qué es un símbolo, pues aun siendo algo concreto nos habla de otras cosas o de un sí mismo incrementado, puede resultar clarificador dar un giro y adentrarnos en la figura del escalador. Éste, reciente en la historia, tal vez simplifique las cosas al abrirse paso al mundo desde lo más sencillo: su cuerpo entregado a lo físico.

Sin embargo, ya desde el primer momento, las cosas pueden empezar a torcerse. Entiendo que a pesar de la infinidad de matices que se muestran en los libros sobre experiencias alpinas, existen dos tipos de escaladores que a veces no alcanzamos a distinguir con claridad. A pesar de que ambos son siempre osados e inconformistas, los primeros, los que aspiran a la gloria como algo más importante que la propia cumbre, son aquellos que no ven. Son aquellos para los que la montaña es tan solo un “pedestal”, un pretexto. Ellos viven desde el filtraje del creer. Los otros, el segundo tipo de escaladores, son aquellos que sin esa intención oculta, ascienden precisamente para ver, o mejor dicho, aclarando posibles confusiones, para verse en hermandad con la propia montaña ¹⁶. Así, penetrados por el silencio y la soledad que otorga la naturaleza, este escalador no pretenderá explicar sino experimentar: nacer ¹⁷.

Los primeros verán en esta soledad un reto, algo pasajero y circunstancial contra lo que luchar y vencer. Soledad de un rato que sirve para vanagloriarse en posterior compañía, se distancian y no se empapan ni convierten. Tampoco transmiten nada que merezca más allá de esta lucha irracional del hombre convertido en tirano. Ésta es una soledad que poco tiene que ver con la de los segundos: silenciosa y transparente, que limpia y vacía, rescatando su ser a los que la practican ¹⁸. Sólo así es como Pako Sánchez puede arriesgarse a escribir: *“Mi caminar por las montañas se ha convertido en el más sereno paseo por el espejo de mi esencia”*. (P. Sánchez 2004: 146).

En esta escala entre el silencio y lo comunicado, Pako Sánchez distingue tres tipos de

(16) Llevado esto al poeta, Henry David Thoreau señala: *“La naturaleza no hablará a través de él, sino junto a él. La voz del poeta no procede de la niebla de la naturaleza, sino que, tomando su aliento de ella, hará de la naturaleza la expresión de su pensamiento. Cuando lleva un hecho de la naturaleza al espíritu, poetiza. Habla sin referencias de tiempo ni lugar. Su pensamiento es un mundo, el de la naturaleza otro. El poeta es otra naturaleza, el hermano de la naturaleza”*. (H. D. Thoreau 2007: 24)

(17) Nos dice es este sentido Senancour: *“La lentitud de las cosas y la grandiosidad de los lugares le penetran a uno.”* (Senancour: 2009: 284)

(18) *“Se es más natural, ni siquiera se piensa para aprovechar el momento presente; no manda uno a sus ideas, ni quiere reflexionar, no pide a su espíritu que profundice en una materia, que descubra cosas ocultas, que encuentre lo que no ha sido dicho. El pensamiento no es activo y regulado, sino pasivo y libre: se piensa, se abandona uno; se es profundo sin talento, grande sin entusiasmo, enérgico sin voluntad; se sueña, no se medita”*. (Senancour 2009: 143)

comunicación de la experiencia alpina: la de aquellos sin experiencias propias y que de lo que hablan es de la experiencia de otros como si fueran suyas; la de esos otros primerizos que aún están sumergidos en el halo de lo novedoso y lo excitante (etapa vehemente); y por último, el silencio reservado que acompaña a los que se han integrado o hermanado plenamente con la montaña ¹⁹.

Si esta doble figura del escalador ya complica las cosas en un primer momento, Robert Macfarlane aun parece hacerlo más porque frente a este silencio y pureza perseguidos, cuando opina que nuestra visión de las montañas es un producto cultural ²⁰, nos sumerge en la terrible paradoja en la que nos es imposible alcanzar desde lo dicho este vaciarse.

En ausencia de esa práctica, la cultura ensoñadora es ahora la que rumia una escalada que no puede liberarse ya de su propia tierra aérea. Así Gastón Bachelard piensa que primero es necesario soñar para luego poder dar valor a lo visto ²¹. Esto está claro y gracias a los trabajos de Klein o Bion sabemos de la importancia del sueño como constructor conceptual. Parece que así se toca fondo, sin embargo considero que todo es mucho más complejo y al que hace le resultará todo esto que estoy diciendo insuficiente, porque más allá de ello, no sabemos mucho más sobre qué es realmente el sueño ni qué nosotros mismos, por tanto, el desarrollo de la creatividad se haya a merced de este mismo abismo.

Veámoslo pues desde otra perspectiva. A pesar de estas opiniones, también encontramos que indistintamente entre estos dos grupos de escaladores, como si se tratasen de antiguos héroes, están los pioneros. Todo escalador quiere ser alguna vez pionero. El primer tipo de escalador, el que digo que cree, sabiendo, plantea ser pionero desde la historia, el segundo que pretendía esta hermandad, olvidará la historia por el presente habitando un mundo siempre virgen a sus ojos. Lo que importa, de momento, es que en ambos casos surge algo ancestral e inherente,

(19) Respecto a estos últimos dice Pako Sánchez: *"Es durante la escalada cuando éstos muestran su prosa. El verdadero diálogo lo tienen con el medio agreste en el que se encuentran. Es entonces cuando en cada movimiento se nota su enorme peso de los momentos difíciles vividos."* (P. Sánchez 2004: 130)

Así mismo, profundizando en el último estadio, Erri De Luca en *"Tras la huella de Nieves"* también nos dice: *"Los hombres son animales dotados de palabra, pero se transmiten sus experiencias mejor con el silencio"*. (E. De Luca 2006: 117)

(20) *"Nuestra respuesta al paisaje está condicionada en gran medida por la cultura. Es decir, cuando contemplamos un paisaje, no vemos lo que hay, sino principalmente lo que creemos que hay"*. (R. Macfarlane 2005: 32)

En este mismo sentir nos dice Remo Bodei: *"El paisaje no es naturaleza: es cultura proyectada en las montañas, en los océanos, en los bosques, en los volcanes y en los desiertos"* (R. Bodei 2011: 24).

(21) Por eso nos dice que *"El mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser comprobado. Toda primitividad es onirismo puro"*. (G. Bachelard 2006: 209)

donde en algún momento todo este filtraje cultural se desvanece cuando alcanzan a sentirse así (pioneros), y lo sean o no a nuestros ojos, viven por momentos un alcanzar esa cima inmaculada donde la cultura queda en suspenso.

Entonces ya sólo será cuestión de constancia, de no conformarse, de querer aún otra meta más y más inalcanzable afianzándose en ellos ese irradiar desde sí a la plenitud de la vida. El tiempo hará mella en ellos de otra manera y forjando en silencio su carácter, lo que era una colina pasará sin darse cuenta a ser monte, montaña, cresta que asciende entre la nieve y el aire.

Así encontramos que el pionero de lo físico, el escalador en este caso, se convierte también en pionero cultural. Sus enseñanzas a través de hazañas, incluso encontrándose al margen de esta cultura encerrada en los libros, serán determinantes al procurarnos la mirada con la que ver el mundo natural que nos rodea. Su influencia, más que mental, atenderá a la esencia de los valores humanos, a lo que, como digo, es el carácter, que no olvidemos, sustenta todo modo de razonar, y por tanto, de construir el Conocimiento: “*Jacques Balmat, ese intrépido guía que, desafiando mil y un peligros y alcanzando el primero la cumbre más alta del Mont Blanc, había trazado el camino para De Saussure. El valor había precedido a la ciencia*”. (Alexander Dumas padre “Perspectivas del Mont Blanc” p. 109) ²².

Volviendo entonces a Robert Macfarlane o Bachelard podemos preguntarnos todavía por qué el escalador ha necesitado tanto tiempo para surgir en escena. Habrá que admitir, dándoles la razón, que aun siendo un personaje extremo, no por eso deja de ser hijo de su tiempo. Ciencia y persona van así de la mano como una pareja antagónica sólo en apariencia, en la que los excesos de uno se equilibran con los excesos del otro. El progreso industrial y científico que aliena y engulle, produce a su vez la contrapartida del misántropo disidente que alcanza a vivir plenamente. Del sometimiento a la máquina surge el culto al cuerpo, y de éste, retornando, un nuevo entendimiento más equilibrado y amplio.

Esto es por ejemplo lo que vemos en Elisée Reclus, cuando apartándose de toda aquella

(22) Erri De Luca también nos habla de este mismo valor vanguardista en el nacimiento de la escalada y este nuevo hombre es visto por él como la manifestación que antecede en poco a grandes cambios sociales: “*La primera subida al Mont Blanc anticipa la revolución francesa. Pertenecían a la misma generación, a la misma encrucijada del tiempo, pero la necesidad de explorar llega unos momentos antes que la nueva declaración de los derechos civiles (...) una vez más, el espíritu de Ulises precedía al de Sócrates*” (E. De Luca 2006: 79)

Tratando de relacionar esta anticipación por parte del escalador aventurero y el artista, Mircea Eliade considera que: “*Por su creación, los artistas anticipan lo que sucederá –a veces una o dos generaciones más tarde- en los demás sectores de la vida social y cultural. (...) son los artistas los primeros de los modernos que se han dedicado a destruir realmente su mundo para recrear un universo artístico en el que el hombre pueda a la vez existir, contemplar y soñar.*” (M. Eliade 2010: 75)

vorágine que debió suponer la revolución industrial, reclama el aprendizaje en lo natural como el mejor ²³. También en un Senancour igualmente oprimido y deprimido que siente como el contacto con la naturaleza puede al fin rescatarle de su sufrimiento existencial ²⁴.

Así, toda esta concepción que comienza a surgir sobre la montaña ²⁵, poco tiene que ver con una culturización lineal y más con un juego de contrapartidas y repulsiones. Si Robert Macfarlane en “Las montañas de la mente” nos ha dicho que es a través de la cultura por la que vemos a la naturaleza, en “Naturaleza virgen” da un paso más para situarse al otro extremo. Ahora, al igual que Élisée Reclus o David Thoreau, nos enseña a verla como otra fuente de conocimiento que podemos llegar a perder ²⁶.

Esta dualidad que consiste en la deshumanización por parte de la ciencia frente al carácter desorbitado del escalador nos habla en definitiva de que los excesos se pagan caros. Tanto si nos ponemos a un lado como a otro perdemos algo que ya sólo somos capaces de ver

(23) No sólo eso. Para Reclus la enseñanza en la naturaleza también es la ideal en cuanto a que proporciona una educación integral: “No es en las salas angostas de ventanas enrejadas donde se harán hombres valientes y puros. Déseles, al contrario, la alegría de bañarse en los torrentes u los lagos de las montañas, que paseen sobre los glaciares y por las masas de nieve, que asciendan a las grandes cimas. No sólo aprenderán sin esfuerzo lo que ningún libro podría enseñarles, no sólo recordarán todo lo que hayan aprendido en esos días felices en que la voz del profesor se confundía para ellos, en una misma impresión, con la vista de paisajes maravillosos y potentes, sino que también se habrán enfrentado al peligro y lo habrán hecho alegremente. El estudio será para ellos un placer, y su carácter se forjará en la alegría.” (É. Reclus 2008: 234) “Si el colegial que sale de la prisión, escéptico y hastiado, aprende a seguir el borde de los arroyos, contempla los remolinos, aparta las hojas o levanta las piedras para ver brotar el agua de las pequeñas fuentes, pronto se volverá sencillo de corazón, jovial y cándido.” (É. Reclus 2008: 31) “En nuestras escuelas e institutos muchos profesores, sin saberlo e incluso creyendo actuar bien, ¡tratan de disminuir el coraje de los jóvenes, mermando fuerza y originalidad a su pensamiento, al darles a todos la misma y la misma mediocridad!” (Ibid. 34)

(24) “Allí, el hombre vuelve a encontrar su forma alterable, pero indestructible; respira el aire salvaje lejos de las emanaciones sociales; su ser es suyo como del universo; vive una vida real en la unidad sublime. Eso es lo que yo quería experimentar, lo que, por lo menos, buscaba” (Senancour 2009: 138).

(25) El aprendizaje de, y sobre todo en la montaña, es conciliador en cuanto a que encierra en sí misma un todo aún por abrirse. Lo natural transmite esa misma naturaleza prístina al hombre que sólo ella sabe decir, le aparta del esfuerzo y la esclavitud, trasforma su corazón en sencillo y jovial, le hace libre y limpio, le trasforma en rey cuando no toma y en tirano cuando conquista, equilibra en definitiva su ser alterado por unas convenciones desvirtuadas y poco saludables que han coartado, desmembrado y diseccionado en partes aquella unidad indisoluble del hombre que está en el mundo. Para bien o para mal hace brillar a la persona. Sin ella, dejamos de ser hombres en el sentido nietzscheano del término. Hombres creadores, valientes, fuertes, que sin miedo advierten este ámbito o estado en el que la razón se ve como otro tejido más.

Thoreau por ejemplo en “Caminar” nos dice: “Vivir mucho al aire libre, al sol y al viento, produce, sin duda, cierta dulzura de carácter, desarrolla una gruesa callosidad sobre las cualidades más delicadas de nuestra naturaleza, igual que curte el rostro y las manos” (D. Thoreau 2010: 13) “...si alguien me diese a elegir entre vivir en las proximidades del más bello jardín que ha conseguido el arte de los hombres o cerca de una lóbrega marisma, optaría sin duda por la marisma. ¡Cuán vanos, pues, en lo que a mí respecta, han sido todos vuestros trabajos, ciudadanos!” (Ibid. 35). “En una palabra, todas las cosas buenas son salvajes y libres”. (Ibid. 42). “He aquí nuestra inmensa, salvaje, aulladora madre, la Naturaleza, presente por doquier con tanta belleza y tanto afecto hacia sus hijos como el leopardo; y sin embargo, qué pronto hemos abandonado su pecho para entregarnos a la sociedad, a esa cultura que no es más que una interacción entre hombres, una especie de apareamiento que, como mucho, produce la vulgar nobleza inglesa, una civilización destinada a un pronto fin” (Ibid. 47) “...¿pues, ¿qué es la mayor parte de nuestra llamada sabiduría, tan cacareada, más que la presunción de que sabemos algo, lo que nos roba la ventaja de nuestra ignorancia real?” (Ibid. 49).

(26) “Los bosques han sido esenciales para la imaginación tanto de estas islas como de otros muchos lugares del mundo a lo largo de los siglos. Por esta razón, cuando un bosque se destruye, cuando queda sepultado bajo el alquitrán, el hormigón y el asfalto, no desaparecen sólo especies y hábitats únicos, sino también recuerdos únicos y formas de pensamiento únicas. Los bosques, al igual que otros paisajes vírgenes, son capaces de despertar en las personas nuevas maneras de ser, transforman nuestra cognición y nos urgen a pensar de un modo distinto.” (R. Macfarlane 2008: 113)

difusamente, con rechazo manifiesto al principio, o recelo poco después, y que sin embargo necesitamos como garante de equilibrio y salud.

Lo mismo ocurre con nuestro imaginar, cuyo camino consiste en un desequilibrio semejante, y sin embargo en ello vemos mejor que lejos de perseguir alcanzar una estabilidad, queremos un desequilibrio mediante el cual conseguimos avanzar y profundizar.

Retomando el tema sobre en qué se inspira el poeta, resulta profundamente complicado decantarse: si en el exterior como dice Rafael Lobarte Fontecha en su introducción a “Epipsychidion” (P. Shelley 2007), o en lo interior que sostiene Bachelard ²⁷.

Este último argumenta lo siguiente: *“Para que la imagen láctea se presente a la imaginación delante de un lago dormido bajo la luna, es necesario que la claridad lunar sea difusa – es necesario un agua débilmente agitada, pero de todos modos lo bastante agitada como para que la superficie no refleje crudamente el paisaje iluminado por los rayos-, es necesario, en suma, que el agua pase de la transparencia a la translucidez, que se vuelva dulcemente opaca, que se haga opalina. Pero eso es todo lo que puede hacer. ¿Basta eso de veras para que pensemos en una taza de leche, en el balde espumoso de la lechera, en la leche objetiva? Perecería que no. Tendremos que confesar entonces que la imagen no recibe ni su principio ni su fuerza del dato visual. Para justificar la convicción del poeta, para justificar la frecuencia y lo natural de la imagen, debemos integrar a la imagen de los componentes que no vemos, los componentes cuya naturaleza no es visual. Son precisamente los componentes por los cuales se manifestará la imaginación material”* (G. Bachelard 2006: 157, 58).

Aún siguen y parece que seguirán abiertas las disputas que debieron mantener Platón y Aristóteles sobre las ideas como origen o su negación en pro de lo físico, por mucho que nos parezca haber avanzado en esta cuestión. Pero entendámoslo, a pesar de que Bachelard es jungiano y que Jung es platónico ²⁸, mi opinión ha de considerarse tan sólo como una

(27) Por ejemplo, en ese más que esclarecedor estudio sobre el vuelo en Nietzsche que incluye en “*El aire y los sueños*” en el que concluye que Nietzsche para escribir su poesía no necesitó de estas experiencias de las que habla, sino tan solo activar su inconsciente aéreo. A pesar de esto, para Bachelard “*se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños*” (G. Bachelard 2006: 13).

(28) Platón, a fin de cuentas, un gran ejemplo de proyectante, sólo puede interpretarse desde una nubosa imprecisión. Muchos son los que, por ejemplo, han tomado su “*Parménides*” como mera broma, necesitando añadir algo no dicho para poder comprenderlo bien. Tal es el caso de Conford, cuando en su estudio sobre este diálogo: “*Parménides*” (F. M. Conford 1989) encuentra que Platón, sin decirlo, hace una crítica al significado unitario de lo “uno”, pues con ello cree salvar todas las falacias que contiene en apariencia el diálogo.

Aunque, ante el final de este diálogo, Platón mantenga el enigma, pues las conclusiones a las que llega nos resultan en principio superficiales, Conford asegura que esto nos así, que las verdaderas conclusiones a las que llega Platón ya han quedado dichas pero han pasado inadvertidas. Presuponemos entonces una inteligencia escondida que hace de Platón un Sócrates de lo escrito. Una oscuridad que entrelazada a la certeza pasajera de la afirmación que va surgiendo en busca de alcanzar su corazón: toda luz es opinión, toda certeza es cualitativamente relativa simplemente por manifestada, como este mundo.

matización a las suyas. Así, el hombre, cuando ve algo que no ha cambiado, ensueña, pero cuando además se haya ante algo no culturizado, queda absorto y se espanta proyectando un saber semejante y primigenio.

A pesar de que defienda una experiencia como germen que moviliza a la realización de una obra, a la que luego se le suman recuerdos en una nube interior, Rafael L. Fontecha en su introducción a *"Epipsychidion"* (P. Shelley 2007) tiene sólo razón a medias cuando señala ciertas circunstancias como las gestantes de esta obra porque en Shelley pesan más otras como poeta formado que es. Hay aún un bagaje poético en Shelley sin el cual todas estas experiencias no podrían quedar transformadas en algo diferente.

Esta discusión puede agravarse más aun cuando por ejemplo enfrentamos lo que entendemos comúnmente por símbolo a la experiencia de éste desde lo extático. Entonces comprendemos que muchos símbolos son profundamente mal interpretados respecto a su origen. Por ejemplo: el símbolo del oro, que cuando tomamos su significado por su valor material, olvidamos ese "polen" dorado del indio americano sobre el que nos habla Campbell (J. Campbell 2013) o Snyder (Snyder 2000) y del que Jung nos dice que: *"Ciertamente es que por una parte el alquimista admite que oculta su labor deliberadamente para impedir que el oro caiga en manos de hombres malévolos o tontos, lo cual provocaría grandes desdichas; pero el mismo autor nos informa, por otra parte, de que el oro buscado no es, como lo creen los tontos, el oro común (aurus vulgi), sino el oro filosófico o la maravillosa piedra, el lapis invisibilitatis (piedra de la invisibilidad) o el lapis aethereus (la piedra etérea)"* (C. G. Jung 2005:163).

2

Anhelos

Acontecido en la sociedad el sueño de sentirse montañés, la masa invade el campo y las montañas en los paréntesis que suponen cada fin de semana. En oleadas es invadida la naturaleza sin abandonar las costumbres urbanas, así impregnamos de ruido y basura la inocente vegetación.

¿No ocurre esto mismo con el arte cuando nos ponemos a pensar en la saturación de imágenes a las que nos vemos sometidos en la actualidad? Pienso que nos engañamos cuando creemos que esta vía la abren exclusivamente todos aquellos pioneros, porque es la masa con su propio inconsciente exteriorizado quien empuja en realidad. Así, rebelde donde los haya, el artista al

igual que el montañero, resulta empujado por toda esa muchedumbre cuyo olor siente con desagrado. A él sólo le satisface el hacer, tanto como al buen montañero el silencio.

No me considero escalador, tampoco montañero, aunque creo aproximarme a éste segundo al comprender bien el carácter que ensalza por ejemplo Thoreau. No pretendo las cumbres sino el silencio y la frescura que a veces veo en el aire de la mañana, rocío que caído sobre un campo parece ser fiel reflejo del inmenso arriba en el que ha sido destilado.

Sin embargo la masa avanza con sus botas y prendas de montaña por estrenar. ¡Qué ridículos me resultan! Más cuanto más abajo, cuando su caminar por entre las hierbas medias deja un rastro que es señal de por donde no hay que ir. Sólo a veces y más arriba es cuando un rastro en el rocío se vuelve deseado, hermosos fantasmas solitarios que nos guían.

Recuerdo cuando no podía ir a la Pedriza los Lunes porque todo eso era muy patente. Todo estaba sucio. La jara olía al sudor de la ciudad y ya no me restregaba entre ella cuando paseaba. Tenía entonces que tener cuidado porque si bien es cierto que ellos regresaban más limpios, más felices y humanos, no parecían ser conscientes de todo el detritus mental que habían dejado tras sí. Tenía que esperar al Jueves o al Viernes, a cuando la naturaleza había conseguido lavarse la cara y nuevamente se mostraba lozana. Eso o ir hacia arriba, hacia donde cuesta y pocos van. Tal como nos dice Robert Macfarlane, el montañero poco a poco se ve obligado a ascender en este continuo retroceder de su hábitat.

En las ensoñaciones de los Lunes, Martes o Miércoles, mientras esperaba, surgió entonces este segundo término al que he tratado de referirme en el título de esta Tesis: la nube. Esta montaña que en primavera comienza a ascender y que a mediados de Julio se muestra en todo su esplendor. Cúmulos limbo que, a mitad del día sobre la sierra, relucen fulgurantes en verticales canales y crestas vírgenes, a los que la masa pocas veces atiende.

Así, pasado el tiempo, aún me imagino muchas veces en ella ²⁹, sentado con las piernas colgando a un abismo diáfano. Sueño, como debió soñar Cyrano de Bergerac ³⁰ o Thoreau ³¹, con subir hasta allí para presenciar la fuente de aquel rocío que va penetrando a través de

(29) *"La tierra y el aire están indisolublemente unidos para el ser dinamizado"*. (G. Bachelard 2006: 138)

(30) *"Cyrano de Bergerac, en su Préface à l'histoire comique des Etats et Empires du Soleil ("Prefacio a la historia cómica de los Estados e Imperios del Sol")*, escribe: *"En mi juventud, la dormir me parecía que, aligerándome, subía hasta las nubes..."* (G. Bachelard 2006: 51)

(31) *"Soñamos toda la noche con aquellas cadenas montañosas del horizonte –aunque deben ser sólo vapor"* (D. Thoreau 2010: 25)

una naturaleza esta vez hecha de viento ³².

Sé que se trata de un sueño descabellado, tal vez imposible, pero incluso así, me siento acompañado. Mallory o Gabin destacan en esta misma pretensión, aunque ¿quién no lo ha imaginado alguna vez? Nos dice por ejemplo Pako Sánchez: “-¡Qué espectáculo tan soberbio e irreal!- Parece que podemos dar un gran salto para ser amortiguado por la capa de brillantes nubes, y luego poder caminar por esos campos horizontales de algodón. El frío muerde con rabia, pero ¡qué rabia tan inútil, tan estéril! ¿Qué importa?, la magia del espectáculo que nos brinda la naturaleza llega mucho más hondo” (P. Sánchez 2004: 99).

Lejos de lo extravagante, este sueño de viajar, habitar o ser nubes es común por recurrente en el arte. Stéphane Audeguy atribuye a Goethe: “Incluso piensa a veces, pero sin decírselo a nadie, que el cerebro de los hombres tiene la forma de las nubes y que entonces las nubes son como el nido del pensamiento del cielo; o bien que el cerebro es esa nube en el hombre que lo vincula al cielo. A veces Goethe hasta sueña que el pensamiento mismo no se desarrolla, como dicen algunos, como si fuera un edificio de piedras, sino más bien como esas arborescencias nubosas que tanto admira, en los cielos siempre renovados sobre Weimar” (S. Audeguy 2006: 23).

Pensamientos nube, cuando nos lanzamos a su conquista, nos damos cuenta rápido de que este territorio consiste en un mundo transformado en laberinto que se camufla a sí mismo. Advertimos también que no hay arriba y abajo, y que la caída, en el tiempo, pudiera ser subida. Bachelard percibe esto mismo en multitud de poetas, inversiones que en definitiva pretenden acceder a un aire más puro, que es intenso por transparente y que llega por ejemplo en el caso de Nietzsche a hacerse de tierra: caverna que asciende desde la cumbre de una montaña en la mirada de Zaratustra ³³.

Así le ocurre también al escalador que se enfrenta a una pared de granito vertical, igual que aquí, donde la nube inasible no tiene presas ³⁴.

(32) “El viento, para el mundo, el hálito, para el hombre, manifiestan “la expansión” de las cosas infinitas”. Llevan a lo lejos el ser íntimo haciéndole participar en todas las fuerzas del universo. En la Chandoya-Upanishad se lee: “Cuando el fuego se va, va al viento. Cuando el sol se va, va al viento. Cuando la luna se va, va al viento. Así el viento absorbe todas las cosas... Cuando el hombre duerme, su voz se va en el hálito, lo mismo que su vista, su oído, su pensamiento. Así el hálito lo absorbe todo” (G. Bachelard 2006: 292)

“Shelley ha conocido “la exultación vaporosa, que no puede contenerse... el transporte del júbilo que me envuelve como una atmósfera de luz y me lleva como una nube es llevada por su propio viento”. Como se ve, el viento está en la nube, la nube es la sustancia del viento, la nube posee en su sustancia misma el principio de la movilidad aérea”. (Ibid. 63)

“El aire puro es conciencia del instante libre” (Ibid. 171)

(33) También al hablarnos de Milosz, Bachelard escribe: “Puesto que sabemos ahora que la caída imaginaria es una realidad psíquica que domina sus propias ilustraciones, que gobierna el conjunto de sus imágenes, estamos prontos a comprender un tema que no es nada raro entre los poetas: el tema de la caída hacia arriba” (G. Bachelard 2006: 134).

Volvemos entonces nuestro pensamiento hacia atrás y hacia abajo ³⁵, por un momento hasta Octavio Paz (“El arco y la lira”), hasta aquella presencia extraña y liberadora de la que nos hablaba cuando penetramos ³⁶ en lo poético. O aún más hacia abajo, por entre esta niebla diamantina caemos hasta la noche del mito primordial que Zimmer nos narra ³⁷.

Así, esta alteración de lo percibido en el que ya se confunde lo uno por lo otro y que es cualidad de la nube, nos somete hacia ella en todo.

Subida y caída ambivalente que nos deja finalmente en el suspenso de una ecuanimidad sin soporte ³⁸. Parece que aquí esta extrañeza ante otros mundos sin embargo no existe, porque ahora, más terrenales, desde esta posición abocada a lo pragmático que se muestra en el escalador experimentado que ha abandonado el pensamiento por lo presente, vemos claramente la diferencia: La poesía como la palabra se estira y cubre con otro halo, halo en definitiva ³⁹, que consiste en cualquier mundo que es capaz de describirse.

Entonces, incluso dentro de una misma persona ¿Es buen poeta el que escribe, o el que vive es el auténtico poeta? Pensando en la respuesta, no es sencillo describir, si no se es un H. von

(34) Acostumbrada la imaginación del montañero a ingresar en otros espacios, tal vez sólo vírgenes por no tenerlos archivados en el recuerdo, es normal también sentir en ocasiones la propia tierra que pisa como nube. Nos dice Senancour: *“Estaba bajo los pinos del Jorat: la tarde era hermosa, los bosques estaban silenciosos, el aire en calma, el poniente vaporoso, pero sin nubes. Todo aparecía fijo, iluminado, inmóvil; y en un momento en que levanté los ojos después de haberlos tenido largo rato clavados en el musgo, tuve una ilusión imponente, que mi estado de ensueño prolongó. La pendiente rápida que se extendía hasta el lago quedaba oculta a mi vista desde el cerro en que estaba sentado y la superficie de lago, muy inclinada, parecía elevar en los aires su orilla opuesta. Una neblina irisada envolvía en parte los Alpes de Saboya, que se confundían con ella y tomaban su mismo color. La luz del poniente y la atmósfera brumosa de las profundidades del Valais elevaron estas montañas y las separaron de tierra, haciendo indiscernibles sus cumbres: y su coloso sin forma, sin color, sombrío y nevado, iluminado y como invisible, no me pareció más que un cúmulo de nubes tempestuosas suspendidas en el espacio: no hubo para mí otra tierra que la que me sostenía sobre el vacío, solo, en la inmensidad”* (Senancour 2009: 95, 96).

(35) *“En efecto, no hay subida eterna, no hay una elevación definitiva. De hecho, la verticalidad nos descuarta pone a la vez, en nosotros lo alto y lo bajo. Vamos a encontrar nuevamente una intuición dialéctica que hemos hallado en Novalis, intuición que en el dinamismo de Nietzsche va a solidarizar de manera más dramática el ritmo de la subida y de la bajada.*

Así, el demonio de lo pesado se burla de Zaratustra recordándole el destino ineludible de la caída: “¡Oh Zaratustra, piedra de la sabiduría, piedra lanzada, destructor de estrellas! Es a ti mismo a quien has lanzado tan alto, pero toda piedra lanzada debe caer de nuevo.”

En el fondo, la dialéctica de lo positivo y de lo negativo, de lo alto y lo bajo, está asombrosamente sensibilizada cuando se la vive con una imaginación aérea, como una semilla alada que, al menor soplo siente la esperanza de subir o el temor de bajar”. (G. Bachelard 2006: 196)

(36) *“La palabra desciende, porque describe; el espíritu quiere subir allá donde mora eternamente”*. (G. Bachelard 2006: 241)

(37) *“Al principio, debido a la Maya de Visnu, Markandeya no ve al gigante durmiente, sino sólo el océano negro que se extiende hasta la lejanía de la noche sin estrellas que lo abarca todo. Le invade la desesperación y teme por su vida. Chapoteando en el agua oscura, poco después, se vuelve pensativo, reflexiona, empieza a dudar: “¿Es un sueño? ¿O soy víctima de una ilusión? En verdad, esta situación tan totalmente extraña debe de ser producto de mi imaginación. Porque el mundo, tal como lo conozco, y como lo he observado en su curso armonioso, no merece una aniquilación como la que parece que ha sufrido ahora súbitamente. No hay sol, ni luna, ni viento; las montañas se han desvanecido todas, y la tierra ha desaparecido. ¿Qué clase de universo es este en el que ahora me descubro?”* (H. Zimmer 2008: 47).

(38) *“Y bajo estos montes separados del globo y como suspensos en el aire, encontráis a vuestros pies el vacío de los cielos y la inmensidad del mundo”* (Senancour 2009: 282).

(39) *“El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria”*. (G. Bachelard 2006: 9)

Hoffmannsthal ⁴⁰, cómo el escribiente ha de transparentarse asemejándose al viento sobre las cosas, acariciándolas mientras se aleja.

Thoreau ⁴¹ o Nietzsche ⁴² son también consumados poetas, pero qué podemos esperar de aquel que pende de un pequeño resalte sin otra posibilidad en su pensamiento que el preguntarse dónde estará la siguiente presa. ¿Qué hay de aquel que con este mismo espíritu pretende el trueque de lo inasible por lo concreto al querer ser artista? Quien de estos últimos pretenda seguir ese camino pionero, inevitablemente habrá de lanzarse a una aventura en la que habrá de retorcerse, más aún: exprimirse y licuarse, hasta evaporarse.

Ya sean irrealidades físicas o imaginadas, éste es el camino que surge también entre las nubes, en el que se pierde todo al lanzarnos sin pensamientos a este vacío huido. Ésta es la aventura del imaginar en abstracto que por ello mismo ya no se puede llamar simplemente imaginar. La belleza a la fuga en lo utópico. La cara oculta del ensimismamiento. Tratar de ver más allá de lo que se ve. Un allá que en nuestro olvido ahora se volverá contra todo y cuyo desenlace se halla siempre en la otra cara: ahora es el interior, en lo oscuro y dionisiaco, con otra luz distinta, la de la vela tintineante en lo brutal de la caverna, una cueva que una y otra vez siempre acaba por estar detrás. O delante, si la tomamos por la vida abismada a la existencia que nos describe Zambrano (M. Zambrano 2011); o hacia fuera en Jaccottet, mientras los pensamientos quedan abrazados a una brisa caprichosa ⁴³.

(40) Hugo von Hoffmannsthal nos dice que: *"La poesía total, la poesía perfecta, es el cuerpo de un silfo, transparente como el aire, el mensajero vigilante que lleva a través de los aires una palabra mágica"* (G. Bachelard 2006: 250).

(41) Así al menos Thoreau en *"Walden"* se transfiere de escritor a paseante que llega a ser poeta cuando escribe: *"¿Qué nos pueden importar ahora todas las historias, las cronologías, las tradiciones y las revelaciones escritas? Los arroyos cantan madrigales y odas a la primavera. El gavián de los pantanos, que roza con su vuelo la pradera, está buscando ya la vida que despierta en el fondo del lodo. El ruido subterráneo de la nieve que se funde resuena en todos los valles"...* (D. Thoreau 2004: 285).

(42) Nietzsche, filósofo de las escaladas, es otro buen ejemplo cuando Gaston Bachelard lo retoma diciendo de él que: *"Nietzsche ha instruido pacientemente su voluntad de poder mediante esas largas caminatas en la montaña, por su vida a pleno viento sobre las cumbres. Sobre las cumbres amó 'La áspera divinidad de la roca salvaje'"* (G. Bachelard 2005: 206).

(43) *"La idea de un 'castillo de los dioses', no tanto en un sentido propiamente religioso ni, sobre todo, mitológico, sino con el sentimiento de lo ligero, de lo alto, de lo invisible: dioses del aire, dioses-pájaros. Cuanto más pienso en ello, más me convenzo de que el momento en el que estas montañas me maravillan es justamente cuando apenas son visibles: es su ligereza de vaho lo que me obsesiona. En ese momento, pesadas masas se vuelven semejantes a humos"*. (P. Jaccottet 2011: 45,46)

Recordando que *"Paseo bajo los árboles"* es un homenaje de Jaccottet a Hölderlin, *"Hiperión"* es sobre todo una profundización, un vuelo que asciende hacia las más sutiles luces, pero que conforme se despliega, es hacia su unión con la tierra hacia donde nos lleva. Por eso se ha dicho tantas veces que su estructura es elíptica. Habla de la eterna verdad que insatisfecha de sí misma muere y se transforma mil veces tornando el mundo sin cambiarse, sin cambiar nada. Sólo nosotros cambiamos: *"Así me entregaba cada vez más a la bienaventurada naturaleza e incluso de un modo casi más desatado. ¡Me hubiera gustado tanto transformarme en niño para estar más cerca de ella, me hubiera gustado tanto saber menos y convertirme en un rayo de luz para estar más cerca de ella!"* (Ibid. 276, 77). *"He renegado de mayo, del verano, de la madurez del otoño, ya no atiendo al día ni a la noche como antes, ya no pertenezco al Cielo ni a la Tierra, ya sólo pertenezco a uno, a uno; pero toda la flora de mayo y la llama del verano y la madurez del otoño, la claridad del día y la serenidad de la noche, y la Tierra y el Cielo se han unido para mí en ese uno. Así es mi amor"* (Ibid. 148). *"¡Mas tú sigues luciendo, sol del cielo! ¡Y en ti sigue creciendo la yerba, sagrada tierra!"* (Ibid. 41).

Vahos y humos, que haciéndolos míos hacia adentro, me guían al amparo de la sombra, de la cual no sé ni puedo saber, pero que en momentos críticos siempre acaban por mostrarnos y rellenarnos con ideas, con circunstancias, con sentidos y eso que llamamos saber. Hechos que el tiempo revelará otra vez como un desvío, otro engaño, otro velo que oculta su rostro (el de lo desconocido), pero que no importa en cuanto que son, en cuanto a que hemos llegado hasta aquí, aunque sea sólo su sombra otra vez, su ropa, su símbolo; este es el camino que parece trazarse al menos desde la historia frente al cual, el montañero y el escalador seguirá queriendo más⁴⁴: *“Llegar hasta un lugar virgen significaba para mí salir de la historia de la humanidad”* (R. Macfarlane 2008: 21).

Abismo como nube, escalarla es traspasar la realidad aparente. Una realidad que se nos muestra o efímera o amputada. Siempre mutable como la propia nube, pero que al tiempo, nos ha penetrado.

El anónimo inglés del s. XIV en “La nube del no saber” nos habla de ese sentirse entre nubes, nubes que trasforman el mundo cuando uno las mira envuelto por arriba ⁴⁵ y por abajo ⁴⁶, como levitando entre el tiempo que fue y el que será y que nunca llega, en el que avocados a él no sirve imaginar ⁴⁷. Un extraño mundo en el que somos puro deseo lanzado a lo desconocido ⁴⁸, instante tras instante hacia la incógnita del no tiempo en el que el querer ya no pertenece al saber, sino a un no ver ⁴⁹ que nunca te dice dónde estás y que sin embargo te cambia ⁵⁰.

(44) Sobre este inconformismo que se repite una y otra vez en éste personaje nos dice Snyder: *“Hay gente que rompe las reglas por codicia y por tener un oscuro corazón. Ciertas personas son claras y rompen las reglas porque quieren saber”*. (Snyder: 2000: 96)

(45) *“Esa tiniebla y esa nube, hagas lo que hagas, se encuentran entre tú y Dios y hacen que ni lo puedas ver claramente con la luz del entendimiento en tu mente, ni lo puedas sentir en la dulzura de amor en tu sentimiento. Y por tanto dispite a permanecer en esa oscuridad tanto tiempo como puedas clamando por aquel a quien amas”* (Anónimo 2005: 55)

(46) *“Igual que esa nube de no saber se encuentra encima de ti, entre tú y Dios, pongas una nube de olvido por debajo de ti, entre tú y todas las criaturas jamás creadas. Tal vez te parezca que estás muy lejos de Dios porque entre tú y tu Dios hay esa nube de no saber; pero indiscutiblemente, bien entendido, mucho más lejos estás de Él cuando no tienes nube de olvido entre tú y todas las criaturas jamás creadas”* (Anónimo 2005: 66)

(47) *“Porque el que toma conocimiento de esta ocupación, sea por escrito o de viva voz, y piensa que puede o debe conseguirla mediante el esfuerzo de sus potencias, y que entonces se sienta y se pone a buscar en sus facultades intelectivas cómo tiene que lograrla, y en esa curiosidad intelectual esfuerza la imaginación acaso contra natura y se inventa una manera de operar que no es ni corporal ni espiritual, realmente ese hombre, sea el que sea, está engañado de manera peligrosa”* (Anónimo 2005: 64). *“Porque esa oscuridad y esa nube las puedes imaginar con curiosidad intelectual de modo que las tengas ante ti el día más luminoso del verano, y también a la inversa, en la más oscura de las noches de invierno puedes imaginar una luz clara y brillante. Deja esas falsedades; no me refiero a eso. Porque cuando digo oscuridad, me refiero a una ausencia de saber, de igual modo que todo lo que no conoces, o lo que has olvidado, es oscuro para ti; porque eso no lo ves con el ojo espiritual”* (Ibid. 65)

(48) *“Mira lo que te falta y no lo que tienes ganado (...) Ahora toda tu vida tiene que mantenerse por completo en el deseo, si quieres crecer en grado de perfección”* (Anónimo 2005: 53) *“Y tratar de penetrar esa oscuridad que tienes encima. Y lanza contra esa espesa nube de no saber un afilado dardo de amor lleno de vivo deseo”* (Ibid. 69)

(49) *“Pero la parte más elevada de la contemplación, tal como podemos poseerla en este mundo, depende toda ella de esa oscuridad y de esa nube de no saber”* (Anónimo 2005: 78)

Volatilidad de todo y en todo semejante a aquello que según Stéphane Audeguy (S. Audeguy 2006), vislumbró Abercrombie en sus ensoñaciones de crear la ciencia de la analogía en base a sus estudios en los que el objeto evoluciona transformándose continuamente semejante a la nube y que igualmente describe Lyotard en "Peregrinaciones" ⁵¹. Verdad efímera pero que, en nuestra existencia, también efímera, es válida, más válida si cabe, aun siendo precaria a la razón.

También es conveniente entonces, al hablar de nubes, hacerlo desde la historia. Así, desde la perspectiva del aventurero desde el cual construimos nuestra manera de verlas, encontramos a Ralph Abercromby, Gavin Pretor-Pinney o la increíble experiencia del coronel William Rankin.

El primero fundó el Comité de las Nubes de meteorólogos y escribió el primer "*Atlas Internacional de Nubes*" en 1896, tras haber pasado varios años viajando por todo el mundo tras sus pasos. Por su parte, Stéphane Audeguy, en "*La teoría de las nubes*" relata que es en el Congreso Mundial de París de 1889 cuando R. Abercromby, traicionado por Williamsson, anuncia su viaje alrededor del mundo para fotografiar las nubes, pues según él, "*del mismo modo que en la superficie del planeta la especie humana ofrece el espectáculo de una diversidad impresionante, la especie nubosa no debería presentarse igual en todas las latitudes*" (S. Audeguy 2006: 169). Las nubes de Luke Howard, las nubes hechas de moscas sobre los cadáveres de Waterloo, la nube del Krakatoa que hizo descender la temperatura mundial varios grados o la nube de Hiroshima hecha de cadáveres evaporados, son otros ejemplos de nubes por las que transita la "*Teoría*" de Stéphane Audeguy en las que éstas poco a poco van apoderándose de todo ⁵².

Siguiendo el espíritu aventurero que las nubes provocan encontramos a Gavin Pretor-Pinney, fundador de la Sociedad de Observación de Nubes y autor de la "*Guía del observador de nubes*".

(50) "Y por eso el movimiento agudo de tu inteligencia que vendrá a importunarte cada vez que te pongas a esta ciega ocupación, cada vez habrá que abatirlo; porque si no te pones tú por encima de él, se pondrá él por encima de ti. Tanto es así que, cuando más te crees que estás metido en esa oscuridad y que nada hay en tu mente sino Dios solo, si lo miras realmente, encontrarás que tu mente no está ocupada en esa oscuridad, sino en una clara contemplación de algo que está por debajo de Dios. Y por eso proponte doblegar esas claras contemplaciones, aunque nunca hayan sido tan santas ni tan dignas de confianza" (Anónimo 2005: 81)

(51) "El tiempo es lo que hace desaparecer una nube después de que pensáramos que la conocíamos correctamente y lo que obliga al pensamiento a comenzar de nuevo en una nueva investigación, que incluye la anamnesia de las dilucidaciones anteriores". (J. F. Lyotard 1992: 20, 21)

(52) "A fecha de 25 de noviembre de 1891, el sabio a ejecutado (a lápiz negro) el dibujo de un cerebro humano, en tres dimensiones; luego, con paciencia, ha repetido el dibujo debajo, cambiando algunos detalles; y, un poco más abajo, hay una versión ligeramente modificada. Virginia acaba entendiendo que, de dibujo en dibujo, la forma se transforma poco a poco en otra: el décimo y último croquis representa sin duda alguna una nube, del tipo altocúmulos. Una segunda serie de croquis, no fechada, figura tres páginas más adelante: esta vez Abercrombie ha unido, por el mismo proceso de traslación, la forma del altocúmulos con los elegantes y labrados pliegues de un sexo de mujer. A partir de aquí, el Tratado se compone, a intervalos, de ejercicios del mismo tipo: Abercrombie casa pacientemente las nubes y las cosas, partes del cuerpo y objetos de la naturaleza". (S. Audeguy 2006: 228, 223)

Su atracción hacia ellas le hizo viajar de Londres a Burketown, norte de Queensland, Australia, sólo para contemplar una de ellas: la llamada gloria matutina. Una nube en forma de tubo horizontal que puede tener más de cien kilómetros de longitud y que se desplaza lateralmente a unos sesenta y cinco kilómetros por hora como si se tratase de un gigantesco tsunami. Ella es la causante de que durante los meses de septiembre y octubre, año tras año en Burketown se reúnan unos cuantos locos del vuelo sin motor para hacer surf sobre sus crestas.

Desde este encandilamiento que no deja de ser totalmente pragmático, su guía está plagada de salmos a la imaginación. Escribe: *“¿Quién no ha alzado la vista y soñado con quedarse dormido sobre los mullidos pliegues blancos de un cúmulo? Esas nubes son como muebles dignos de dioses”*. (G. P. Pinney: 30) *“¿Quién no ha alzado la vista hacia castillos en el cielo e imaginado un mundo lejos de las preocupaciones de tierra firme?... montañas cubiertas de nieve fundiéndose en meandros de azul. Hay otro mundo ahí arriba, un terreno cambiante de valles glaciares y cumbres ondulantes, una tierra de promesas y evasión, un mundo con sus propias y nebulosas leyes de geología”*. (Ibíd. 91)

Al igual que en el arte, el ensimismamiento al contemplar las nubes puede llegar a producir una transformación de lo visto. Algo que Gavin llama *“contemplación de los cielos debajo de ti”* y que consiste, según sus propias palabras, en que al mirar *“las nubes, los observadores deben permitir que tenga lugar un cambio de perspectiva. Desde esta situación privilegiada no han de pensar ya que alzan la mirada hacia las nubes, sino que bajan la vista hacia ellas desde lo alto. Se hallan suspendidos sobre una tierra de nubes fantástica que se extiende en la distancia.*

Los observadores de nubes deberían tomarse la molestia de trazar el mapa de esa tierra extraña, pues nunca volverán a verla. Deberían medir los contornos del terreno, registrar con detalle sus suaves ondulaciones, reseguir sus sinuosos valles, detenerse en sus oscuras cumbres. Es una tierra donde la luz se comporta de forma distinta... el terreno reluce desde su interior” (Ibíd. 100).

Bajo tal perspectiva, aspirar a caminar entre las nubes se va forjando como un anhelo cada vez más fuerte y a pesar de poder resultar descabellado, gracias a esta mentalidad del escalador que sueña, hace de sus sueños realidades. Gavin nos relata la extraordinaria experiencia del coronel Rankin. Éste, piloto del cuerpo de marines estadounidense, es el único hombre que cayó a través del núcleo de un cumulonimbo y vivió para contar su terrorífica experiencia.

Su aparato falló al sobrevolar una gran tormenta y se vio obligado a saltar en paracaídas a una altura de 16.000 metros. Ante la descompresión y las bajas temperaturas cuenta como se le hinchó el vientre pareciendo una embarazada. Pasados cinco minutos se internaba en el extremo superior del cumulonimbo, con la visibilidad cada vez más reducida. A los diez minutos de descenso Rankin debería haber llegado a tierra, pero las enormes corrientes de aire que se

elevaban en el interior de la nube retrasaron su caída. Gavin recoge el relato de Rankin: *“Me llegó de forma completamente inesperada y furibunda. Me golpeó como un maremoto de aire, una ráfaga tremenda que arremetió contra mí con la violencia de una bala de cañón... Me vi. ascendido, más y más arriba, como si su fuerza no tuviese fin”*.

Y sigue contando: *“Rankin no era el único zarandeado de arriba abajo. En la oscuridad que lo rodeaba, cientos de miles de piedras de granizo padecían el mismo destino. Ahora estaban cayendo, arrastrando aire en su caída, ahora se veían succionadas de nuevo hacia arriba por las corrientes de convección del interior de la nube (...) En un momento dado, abrió los ojos para descubrirse mirando a través de un largo túnel negro que descendía por el centro de la nube. “Aquello era el manicomio de la naturaleza- diría-, una fea jaula negra llena de violentos y fanáticos lunáticos que chillaban (...) que me golpeaban con grandes palos planos, rugiéndome, gritando, tratando de aplastarme o desgarrarme con las manos”. Entonces empezaron los relámpagos y los truenos (...) El retumbar de los truenos, provocados por la explosiva expansión del aire al verse recorrido por la enorme carga eléctrica, era tan fuerte y estaba tan cerca que más que ruido constituía un impacto físico. “Yo no oía los truenos-contó Rankin- Los sentía”⁵³. “Cuando fue examinado en el hospital de Ahsokie, en Carolina del Norte, los médicos le informaron que tenía el cuerpo decolorado a causa de la congelación y cubierto de verdugones y cardenales por el impacto de las piedras de granizo. Su torso mostraba también marcas de las costuras de su chaqueta de vuelo, que se había tensado por la expansión de sus órganos internos en la severa descompresión que sufrió (...) En condiciones normales, habría podido esperarse un descenso en paracaídas desde 16.000 metros de altura durase alrededor de diez minutos... Rankin se había visto zarandeado arriba y abajo por la violenta turbulencia del cumulonimbo durante cuarenta minutos” (Ibíd. 69).*

Tal vez sea exagerado pretender algo semejante aunque considere que ha de ser nuestro camino. Tal deseo entonces, lejos de apaciguarse buscará nuevos medios por los cuales colmarse. Sirva de ejemplo el *Blur Building*, diseñado por los arquitectos Liz Diller y Ric Scofidio como pabellón central de la Exposición Nacional Suiza de 2002, en el que se hacía posible un acceso sin riesgos al interior de una nube artificial ⁵⁴.

(53) *“Sabemos que es el extremo calor del rayo el que produce el estruendo del trueno. El rayo calienta instantáneamente el aire hasta 27.700 grados. Semejante temperatura es más de cuatro veces mayor que la de la superficie del sol, y el calentamiento ocurre en unas millonésimas de segundo, provocando una explosión del aire en torno al canal del rayo. Las ondas resultantes son lo que oímos en forma de truenos desgarradores”*. (G. P. Pinney: 64)

(54) Gabin nos relata sobre este edificio lo siguiente: *“La sensación de caminar a través de la niebla inspiró el diseño del pabellón central de la Exposición Nacional Suiza de 2002. A medida que los visitantes se aproximaban al edificio a través de una rampa elevada de ciento treinta metro sobre el lago de Neuchâtel, cerca de Yverdon, cuanto veían era una masa de niebla, aparentemente posada sobre la superficie del agua. El Blur Building (edificio nube o borroso) fue diseñado por los arquitectos neoyorquinos Liz Diller y Ric Scofidio y no tenía forma, dimensión o superficie. Carecía de paredes o techo propiamente dichos. Era un edificio hecho a partir de una nube... su esqueleto metálico estaba cubierto por 31.400 surtidores de agua de alta presión... Los visitantes recorrían la rampa sobre el lago, dejando atrás la tranquilizadora solidez de la orilla. El otro extremo desaparecía en las arremolinadas profundidades. Resultaba a un tiempo desconcertante y emocionante internarse en aquel borrón sin forma definida”*. (G. P. Pinney : 80, 81)

Comparando la terrible experiencia del coronel Rankin con esta otra domesticada en la que ya cualquiera puede sentir en el *Blur Building* ingresar en una nube, se nos muestra lo diferente que puede llegar a ser el sentir un símbolo en su estado natural a sentirlo bajo el filtraje de lo cultural.

3

Dinámicas de lo imaginado.

Si de por sí la escalada y el aprendizaje que se realiza en la montaña contiene ya todo lo esencial que querría para esta tesis, ahora lo utópico del destino referido a las nubes, pretende desde la imagen poética abarcar dos cuestiones. Este trabajo habla de esas inquietudes, pero también, en un sentido global, de estos mismos “castillos aéreos”, muertes y renaceres, imposibilidades o invisibilidades, de esa continua mutabilidad inagotable sobre la que se asienta firmemente el arte como conocimiento, de ese vaporoso inasible al que siempre rebeldes nos aferramos para ascender, mostrando con ello lo terriblemente relativo de todo esto que pretendíamos en un principio como razonablemente inamovible, porque sabemos que lo fijo está en otra parte ⁵⁵ o que inmersos en lo creativo podemos llegar a transformarlo todo ⁵⁶.

Así, en los artistas y poetas la nube avanza y poco a poco lo envuelve todo en nieblas pretéritas. Luego también, gracias a su cualidad dócil, más aun que el agua, se infiltra hacia adentro, no envolviendo, sino sustituyendo la esencia misma de cada cosa. El hombre es nube. Nos dice P. Shelley en el mismo sentido que vengo insistiendo, hacia adentro, en lo poético:

*“Somos como las nubes que enmascaran la luna,
que huyen sin descanso, relampaguean, tiemblan,
rasgando con destellos lo oscuro, mas, de pronto,
la noche las rodea y se pierden para siempre”*

(“Mutabilidad”, P. Shelley 2011: 27).

(55) “Lo que todo el mundo celebra o admite hoy en silencio puede revelarse falso mañana, mera nube pasajera”... (D. Thoreau 2004: 16)

(56) Nos dice Bachelard al respecto: “Podría decirse que la contemplación de las nubes nos pone delante un mundo donde hay tantas formas como movimientos; los movimientos le dan formas, las formas están en movimiento y el movimiento las deforma siempre. Es un universo de formas en continua transformación” (G. Bachelard 2006: 242). “La ensoñación cósmica posee en la semilucidez del sueño, una especie de nebulosa primitiva de donde hace salir un sinnúmero de formas. Y si el soñador abre los ojos, vuelve a encontrar en el cielo esta masa de un blancor nocturno – más dócil aún que la nube -, con la que puede hacer nuevos mundos indefinidamente. También, ¡con qué facilidad ha aceptado el pensamiento erudito las hipótesis cosmogónicas de la ciencia moderna, que hacen nacer los mundos de una nebulosa primitiva! ¡Y qué éxito procura a un libro de vulgarización la simple imagen de un cielo presentado en el torbellino de sus nebulosas! Es que la imaginación dinámica actúa en tales imágenes. Mientras que las estrellas, comparadas tan frecuentemente con clavos de oro, son símbolos de fijeza, por el contrario la nebulosa, la vía láctea – a la cual una visión atenta debería atribuir exactamente la misma fijeza que a las estrellas - es, en la contemplación de una tarde, el tema de continuas deformaciones. Su imagen está contaminada al mismo tiempo por la nube y la leche. La noche se anima en esta luz lechosa” (Ibid. 245).

No se queda en esto tal recorrido y la nube continúa penetrando más hondo. Ahora dentro, envolviendo esa negrura se acumula poco a poco para hacer de nosotros un nuevo cuerpo etéreo que es capaz de tocar lo invisible: “(...) *humo, nube y vapor son diferentes formas del estado de ser de las cosas intermedias entre el fuego y el agua, y el alma pertenece antológicamente a esta área. Un alma, al ser vaporosa, también es humo*”. (J. Hillman 2004: 258).

Poesía, ciencia; o si se prefiere: autor, escalador; en un círculo que no lo es y en el que cada arte a veces parece acercarse por su propia naturaleza a uno u otro extremo. En esta confusión inicial de la que hablaba ¿qué se nos ha dicho desde el arte de aquello que está allá arriba? Creemos algo y la creencia nos ciega porque en realidad no se nos ha dicho nada y que lo parezca, simplemente pertenece a nuestra torpeza:

*“Lo que ningún oído percibió,
Lo que los ojos no vieron
¡eso es, sin embargo, lo bello, lo verdadero!”*

Schiller “Palabra del delirio”

Así mismo nos dice Hölderlin: -“Mas en el país de los bienaventurados quien habla es el silencio”... (F. Hölderlin 2003: 106).

Citas estas últimas en las que los ojos quedan incendiados de tanto *no ver*, nuestra conciencia tiembla merced al abismo. A pesar de ello, ni siquiera somos capaces de planteamos soltar la presa: aquel deseo en un primer caso, aquello que damos por sabido en el segundo, aunque en ambos resultemos incapaces de ir más allá.

¿Hasta dónde llega esto? ¿Nada se escapa a esta depredación nuestra? ¿Acaso somos como Medusa, o inversamente pensando que es lo mismo, una especie de Midas agónico entre su riqueza, y que como él, llegamos a sentirnos igualmente incapaces de dar un bocado que no sea frío, o dorado? O ¿hay algo más?

Ver el pensamiento hace que se vista de aromas, tierras del ensueño que tocan el inconsciente para Bachelard y que a mi sin embargo se me hacen pocas, porque ¿no es esto mismo por ejemplo lo que encontramos en Manuel Barrios cuando nos dice que “La mirada lanzada al instante es una mirada al abismo del tiempo” (M. Barrios 2001: 202)? Esto ya lo hemos visto en Reclus cuando igualaba las montañas a las nubes, pero además ¿no hay en el instante un regresar? O aun insistiendo ¿qué abismo puede haber en el instante sino el de un pensamiento vacío?

Con la mirada limpia sólo cabe dejarse arrastrar por el impulso invisible del viento. Correr sólo hasta dejar de sentirlo imbuidos en su corriente. Acompasados, es entonces cuando iremos por el buen camino. Un viento que sólo se sienta al remontarlo, pero que al pensarlo desde su cabalgadura perfecta ya no existe, ágil como sólo él puede serlo, como en un viaje en globo.

¿A qué territorio nos lleva entonces el pensar del pensador que es poeta? ¿No serán también esas tierras-halo, velos de los que el lector ha de apartarse?: *“Pues que como se nació desnudo, sin desnudez no hay renacer posible;”* -dice María Zambrano- *“sin despojarse o ser despojado de toda vestidura, sin quedarse sin dosel, y aun sin techo, sin sentir la vida toda como no pudo ser sentida en el primer nacimiento; sin cobijo, sin apoyo, sin punto de referencia”* (M. Zambrano 2011: 155). Así surge una nueva pérdida que ahora es hacia dentro.

Aunque parezca evidente que el sentido de las cosas pertenece a la valorización inconsciente que hacemos de ellas, tal y como nos dice Bachelard, no deja de ser igualmente cierto que el pensador-poeta, en su desnudarlo todo porque no se conforma, ni consigo ni con el rastro que deja, a veces parece que penetra más hondo, como cayendo a través de un ombligo freudiano. ¿Qué tierras son esas que sobrevuela Rilke en sus sonetos a Orfeo? ¿Cuáles las de Zambrano? O ¿Qué tierra sino ésta es la que por momentos alcanza Jaccottet?

*Tal vez ahora que ya no hay estela
ya no hay ausencia ni hay olvido*

(P. Jaccottet 2010:103)

Rafael José Díaz recoge en la introducción de “Aires” el camino y la labor del poeta según Jaccottet : *“Si el poeta ha de ser, como con frecuencia ha repetido Philippe Jaccottet, un “servidor de lo visible”, el primer paso que tendría que dar es despejarse en cierto modo de sí mismo: de sus prejuicios, de sus angustias, de sus filiaciones y de su propia mirada sobre el mundo. Para no fracasar en este ejercicio de higiene poética, de limpieza radical de la propia palabra, no cabe tomar otra dirección que la del camino abierto hacia el mundo, hacia la realidad circundante que el poeta debe hacer pasar por su propio cuerpo –por la boca, por los ojos- como si la carne fuera transparente, pura materia sensible y fiel a los latidos de un corazón que está tanto dentro como fuera de nuestro pecho”* (P. Jaccottet 2010: 7).

Philippe Jaccottet también acomete esta misma imagen del corazón y el estambre que en Zambrano son huecos representados desde la noche. Sin embargo él lo hace desde una vertiente completamente diferente, realista si se puede utilizar esta expresión, ¿No se aproxima su poesía a la visión del escalador? Nos dice en “Pájaros, flores y frutos”:

*Toda flor no es sino noche
que finge haberse acercado
Pero no puedo esperar entrar
en el lugar de donde surge su perfume
por eso me perturba tanto
y me mantiene tanto tiempo despierto
ante esa puerta cerrada
Todo color, toda vida
nace donde se detiene la mirada
Este mundo no es sino la cresta
de un incendio invisible*

(P. Jaccottet 2010: 43)

Noche sumergida de Zambrano o noche encerrada que a su vez encierra al mundo en Jaccottet. Cuando les oímos, ellos, sin llegar, lejanos, parecen, valga la expresión, estar fuera.

Frente a estos dos puntos de vista donde distinguimos una oscuridad y una luz introvertidas, Walter F. Otto pretende algo más: intenta sacarnos de esta dinámica, diciendo, que más allá de estas introversiones, queda todavía el mundo, la realidad. Algo que expresan, según él, las palabras que Goethe escribió a Jacobi: “¡Tú hablas de creer; yo atribuyo un gran valor al ver!” (W. F. Otto 2007: 69).

Es posible que ingresando en ese mundo del cual nos habla Goethe podamos empezar a clarificar todo este enjambre de ideas.

Élisée Reclus en “Historia de un arroyo” consigue ingresar en esa otra tierra física que es una cueva. Siguiendo a contracorriente el curso de un arroyo llega a la fuente donde mana “la puerta, enorme y negra que da acceso al templo subterráneo” (É. Reclus 2008: 68). Ya dentro de esa cueva, continúa diciéndonos que consiste en otro mundo donde la imaginación se suma a los sentidos: “el menor agujero que vemos abrirse en la piedra parece un abismo, el colgante que baja de la bóveda tiene apariencia de una montaña invertida, las concreciones calcáreas entrevistas aquí y allá adquieren el aspecto de monstruos enormes “. (Ibíd. 68) (...) “pronto entramos en el negro sin fondo de las tinieblas, y para guiarnos no tenemos más que la luz incierta y caprichosa”. (Ibíd. 69)

Lo interesante es apreciar que en Reclus existe una transformación. En el transcurrir del tiempo, sus experiencias se van transformando al tratar de positivar el fracaso de seguir allá por donde

ya no se cabe. Así, mediante la dinámica en la que la imaginación se proyecta alterando el recuerdo de las cosas. "Historia de un arroyo" nos muestra el siguiente camino:

1.- Desgarro, el temor frente a la curiosidad: *"Desgraciado aquel que se extravié en el laberinto infinito de las grutas paralelas y ramificadas, ascendentes y descendentes: no le quedaría más que sentarse en un banco de estalagmitas, mirar cómo se extingue su antorcha y apagarse dulcemente él mismo, si tiene fuerza de morir sin desesperación"* (Ibíd. 71). *"A pesar del horror de las tinieblas que las pueblan, multitudes de cavernas se han transformado así en maravillosos palacios subterráneos"* (Ibíd. 76).

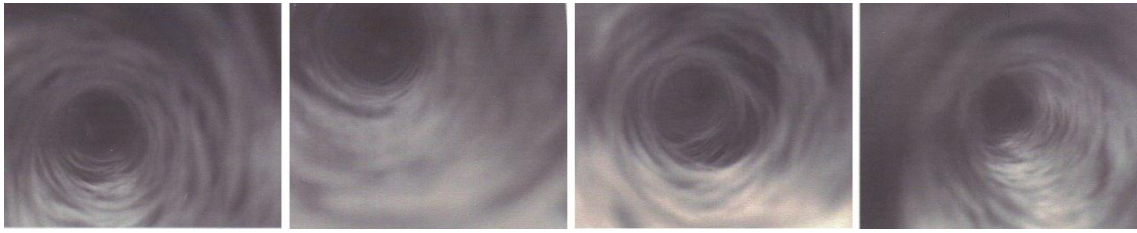
2.- Cuando la curiosidad se ve recompensada, esto es, cuando alcanzamos lo deseado no completamente imaginado. Parece entonces como si la imaginación nos premiase haciéndonos sentir una vitalización de la cosa deseada.

Nos sigue diciendo: *"Todavía me estremezco al recordarlo: la sima me miraba, me atraía, mis rodillas se doblaban bajo el esfuerzo y los tallos de los arbustos se adelantaban como brazos para arrastrarme hacia la boca muy abierta"* (Ibíd. 79).

Finalmente, en este proceso de vitalización ocurre el acontecimiento en el que esta vida dada se independiza a nuestra mirada y uno se imagina que vive por sí misma. Nos dice: *"Algunos de esos huecos se obstruyen y se llenan gradualmente; pero los hay también que se ahondan y que, cada año, se hacen más profundos ante nuestros ojos"*. (Ibíd. 81)

3.- Melancolía. Pasado cierto tiempo, mezcla de razón y recuerdo, la experiencia vívida de Reclus va transformándose en algo diferente: *"Recuerdo sin alegría mi estancia de algunos instantes en la sima. Tenía los pies en el agua; el aire era húmedo y frío; la roca estaba cubierta de una especie de pasta pegajosa formada por arcilla desleída: me rodeaba una sombra siniestra; no sé qué luz pálida, vago reflejo del día, me revelaba solamente algunas formas imprecisas, una gruta, extrañas pechinas, un gran pilar. A mi pesar, mis ojos se dirigían hacia la zona brillante y redondeada por encima de la sima; miraba con amor la guirnalda de verdor que se extendía por los márgenes de la boca del pozo, las grandes ramas de follaje desplegado que doraban alegremente los rayos del sol, y los pájaros lejanos planeando en libertad en el azul del cielo"*. (Ibíd. 83,84)

4.- Ya no importa que la experiencia se pierda, pues en realidad no lo hace nunca y al encontrar resquicios razonables volverá a manifestarse una y otra vez desde el inconsciente, proyectándose haya donde pueda: *"En las profundidades de los cielos, el sol, los satélites, los cometas, se arremolinan en corros inmensos; sobre nuestra bola planetaria, llevada como todas las demás en una espiral de elipses infinitas, los huracanes, las trombas, los vientos, los menores soplos de la atmósfera se propagan en forma de remolinos"* (Ibíd. 119). *"Igualmente, cuando el microscopio nos revela los misterios de la sencilla gota apenas perceptible a simple vista, ¿qué vemos ahí sino corrientes sinuosas y remolinos circulares, como en los ríos y en el gran océano?"* (Ibíd. 124).



En referencia a lo que acaba de decirnos E. Reclus: Arriba: **Fig. 1** “Llamadas” video-instalación 3 canales, en la que una cámara se introducía a través de un remolino. Abajo: **Fig. 2** “Genética de partículas”, dibujo de una súper malla en relación a esa gota y su aumento a través del microscopio



Pienso que cuando intentamos comunicar algo por medio de una obra, no sólo tratamos de hacerlo a través de nuestro campo de conciencias e inconciencias. Sobre todo, existe un campo de creencias en el que se conforma la idea, filtrándola. Por eso a veces, al expresarla, es cuando se pierde el germen de veracidad que constituye la experiencia y que sólo puede llegar a transmitirse cuando ésta es honda.

Respecto al espectador, éste sólo alcanza un campo de interpretaciones múltiples en cuya base cabe todavía subir realmente la montaña, de ahí que los poetas insistan continuamente en ese desnudarse. Esto no sucede porque sea falso lo dado, sino porque nosotros, como entreveo en lo que nos dice W. F. Otto contra Jung ⁵⁷, falseamos el mundo en mayúsculas para reducirlo a chispas propias que no dejan de ser artificiales representaciones de uno mismo.

Adentrándonos en esta nebulosa, gracias a Jung podemos ver como la conciencia es precaria y múltiple ⁵⁸, pero es sobre todo gracias a R. Macfarlane, Luciano L., o al propio Nietzsche al que

(57) “La interpretación psicológico-profunda de los mitos se mueve en círculo: presupone lo que cree demostrar, parte de una noción preconcebida de lo mítico para encontrarla confirmada en las visiones oníricas, y esa noción arraiga en una mala inteligencia” ((W. F. Otto 2007: 28)

(58) “Lo inconsciente no es lo simplemente desconocido, sino que por el contrario es, por un lado, lo desconocido psíquico, es decir, todo aquello sobre lo cual adelantamos la hipótesis de que en caso de llegar a la conciencia no se diferenciaría en nada de los contenidos psíquicos conocidos por nosotros. Por otro lado, también debemos incluir en él el sistema psicóideo, sobre cuya naturaleza directamente no podemos decir nada. Este inconsciente así definido circunscribe una realidad extremadamente fluctuante: todo lo que sé, pero en lo cual momentáneamente no pienso; todo lo que alguna vez fue para mí consciente, pero que ahora he olvidado; todo lo percibido por mis sentidos, pero que mi conciencia no advierte”; (C. G. Jung 2010: 205)

éste hace referencia (“Narrar el abismo”), cuando aprendemos que en el más profundo de los olvidos, se encuentra nuestro físico. ¿Dónde si no podemos encontrar nuestra relación directa con el mundo? ¿No es lo físico lo que nos arrastra en el momento?

Que cada uno narre su abismo, el de Heráclito en el devenir, el de Zambrano hacia la visión órfico-dionisiaca, tal y como ella se definía, en Jaccottet hacia el aquí palpitante, o por fin, el ejemplo estudiado en Reclus. Siendo diferentes en cada uno, en todos ellos hay esta visión que ya no es un simple mirar. Parece en todo caso que estamos frente a una forma de ver a la que se le suma una interrogación y que luego se invierte en respuesta para colmarnos.

4

“Diferencias y semejanzas del hacer y el pensar”

Ahora, al margen de estas experiencias, si lo que quiero es alcanzar a definir el símbolo en base a la otredad que contiene, es interesante observar como en estos ejemplos que he puesto de Thoreau y Nietzsche (ver notas a pie de página nº 41, 42), podemos apreciar direcciones igualmente muy diferentes. El primero nos habla desde el aquí circundante del montañero que consiste en ese irse de lo físico en lo físico y al que podría haberse referido Gastón Bachelard cuando nos dice que: *“Las imágenes visuales del oído en tensión llevan a la imaginación más allá del silencio”* (G. Bachelard 2006:106). En Nietzsche sin embargo esta misma introversión consiste en “ver lo divino en la materia”.

A pesar de tal diferencia, son dos aspectos que apuntan directamente a lo que considero una “otredad”. Ambos, aun siendo muy dispares, aspiran a estos lugares comunes de silencio y a una soledad colmada, algo que otra vez podemos encontrar en alguien tan diferente a ellos como lo es un escalador.

Aprender a comprender desde la imagen, -en esta dirección en la que hacer se plantea desde lo poético una y otra vez, como un estirarse hasta licuarse, un irse que al fin trae algo, aunque siempre consista en un velo de aquello- es, al tiempo, aprender a llenarse de inteligencia. Así, con esa mente vacía, como aire que nos traslada inmediatamente a un suspenso, o en otra dirección, pensando desde el instinto, como cuando acostumbramos a tocar las cosas, son vivencias que, por poco que hayamos entrado en contacto con ellas, nos incumben.

Entonces decimos que somos nosotros mismos ese escalador y que por eso podemos comprenderle, como cuando Cesar Pérez de Tudela dice que *“Nada como la soledad desarrolla tan*

rápidamente las facultades de observación.”- Aunque él añade- *“Nadie descubre una grieta tan pronto como quien está habituado a cruzar glaciares en solitario. Nadie fija en el cerebro con tanta precisión la línea de ascenso a una cumbre como el alpinista que después ha de realizar solo el descenso”* (C. Pérez de Tudela 2000: 3).

Así mismo, este escalador tan acostumbrado a trazarse metas que aspiran lo inalcanzable, sumará a su saber, ese otro del poeta: *“Desde hace tiempo he tenido presente, más que todo lo demás, la majestuosidad de un alma sin destino; he vivido a veces en mí mismo inmerso en una magnífica soledad, me he acostumbrado a apartar de mí lo externo, como si se tratara de copos de nieve”* (F. Hölderlin 2003: 222).

Sin embargo, qué diferentes se nos muestran al tiempo estas direcciones tan afines: la del escalador en su pura acción o la de esa otra fuga consistente en escribir siendo autor. La de Rankin, a la de Liz Diller y Scofidio. Frente a ésta del poeta, la soledad del escalador (asemejándose a la del coronel Rankin) es sobre todo una presencia corpórea ⁵⁹.

Ampliando ahora estos ejemplos de ese sentir pionero ¿no nos recuerda éste a nosotros mismos, escultores, mientras trazamos a golpe de maza una senda que hasta ahora estaba cerrada? Nos dice Ginseppe Penone: *“Esculpir es tomar la “senda desaparecida”. “Encontrar el sendero, recorrerlo, sondearlo apartando la maleza”* (G. Didi-Huberman 2009: 90).

Salvando las distancias, William Faulkner igualmente pionero, aunque escritor, consigue, en “El oso”, algo semejante a esculpir o dibujar al ir avanzando a través de la maraña de un lenguaje hecho experiencia. Dentro de la selva en palabras en la que consiste su relato, esta otra selva: *“El entró en el noviciado de la verdadera selva con Sam a su lado, los dos envueltos en una manta húmeda, caliente, con olor del negro mientras la selva cerraba detrás de ellos la puerta que había abierto momentáneamente para recibirle, abriéndose según avanzaba para cerrarse tras su paso”* (W. Faulkner 2008: 11).

Penone en este mismo libro citado, “Ser cráneo” (G. Didi-Huberman 2009) encuentra capas, capas de cebolla mientras desbasta la superficie, y aunque sabe que el centro es igualmente otra capa más, a través de la negatividad de su trabajo, puede hacer de la materia algo suspendido en un tiempo trastocado (ver el capítulo: “ser río”) cuyo devenir desconocemos. No me interesa ahora su obra “Essere fiume” (1981). Lo que me es interesante es que tal negatividad es invisible al espectador y lo que contemplamos es aquello no tocado, aquello que

(59) Un ejemplo de esto lo encontramos en César Pérez de Tudela, o en general entre los montañeros y escaladores: *“El camino de la soledad nos da, más que ningún otro, la medida de nuestra fuerza y decisión, haciéndonos vivir una variada gama de sensaciones que en compañía jamás se pueden advertir”* (C. Pérez de Tudela 2000: 8).

permanece en un presente continuado al cual no podemos acceder.

En el aquí-ahora no conocemos el tiempo de lo inorgánico, por eso la piedra posee la capacidad de llamarnos desde otro tiempo a éste. En Faulkner entonces creemos ver más porque en la lectura interviene el recuerdo de lo leído, pero esto es sólo circunstancial ¿Cuántas veces se reescribe finalmente un libro? ¿Qué hay, además, de esa poesía que a través del tiempo necesario para ser leída, sus versos y estrofas nos llevan al instante de un pensamiento íntimo? O inversamente ¿Cuántas esculturas posee por ejemplo “El rapto de las sabinas” de Bernini? La única diferencia está en el modo en que las percibimos y que como digo, una nos remite a lo físico mientras la otra es introvertida.

¿Podría decirse entonces que el artista plástico se sitúa en una especie de “entre medias” –entre el escalador y el poeta- y que, por eso, teniendo algo de cada uno, es mejor? Habrá que tener cuidado con estas afirmaciones porque ¿no es Hölderlin más poeta al final, cuando pasea y ya no escribe? En un principio, diremos que no, porque al abandonar la palabra deja de ser escritor y poeta, pero también podríamos decir que sí, cuando intuimos, ya viendo, que todo ese silencio suyo nunca es alcanzado desde nuestro imaginar.

Al igual que ocurre con aquel famoso silencio de Buda, la acción física no es la única que transforma. Lo mismo ocurre con el músico, que dedicado a la abstracción de la forma en sonido, consigue alterar su propia fisionomía cerebral (ver O. Sacks 2013).

5

El hallazgo en la pérdida.

Para el que hace, el mismo acto de discernir es perderse, como si algo se abriese de par en par. Es entonces cuando surge, ante lo que está delante, una nueva mirada más limpia, sin juicio. Algo que, en especial, los montañeros y caminantes han experimentado buscándolo como fin y que Thoreau expresa así: *... “no es hasta que nos hallamos completamente perdidos que apreciamos lo vasto y extraño de la Naturaleza”* (D. Thoreau 2004: 158),

Aunque el resultado sea diferente ⁶⁰, el pensamiento de Senancour en “Oberman” parte paralelo al de Thoreau: *“No me oriento; al contrario, procuro extraviarme. A menudo camino en línea recta, sin seguir ningún sendero. Trato de no recordar ningún informe, de no conocer la selva, a fin de tener*

(60) Mientras Thoreau alcanza la sencillez, Senancour alcanza la aceptación. Como ejemplo de su pensar más encaminado a lo social que a lo propiamente humano de Thoreau, encontramos: “La filosofía moderna lo niega: niega todo lo que no explica. Ha sustituido a la que explicaba lo que no existía”. (Senancour 2009: 382) “Todo sistema general sobre la naturaleza de los seres y las leyes del mundo no es nunca otra cosa que una idea al azar”. (Ibíd. 635) “Mutaciones sin término, acción sin objeto, impenetrabilidad universal: he ahí lo que conocemos de este mundo en que reinamos”. (Ibíd. 595)

siempre algo nuevo que encontrar en ella" (Senancour 2009: 162).

Un saber sentirse perdido, en el que también aquel *encontrar sin buscar* que decía Picasso de su hacer, cobra sentido, aun siendo diferente en cada uno. Esto es porque en la vivencia extrema de la pérdida es donde acontece un retorno a lo contundente por diáfano, algo que todos, escaladores, escultores, escritores... intentan alcanzar.

Meta que no se halla nunca, es el deseo el que se proyecta como luz brillante o radiante, viva en ambos casos. ¿Acaso no fue así para un Daumal igualmente invadido por el espíritu del montañero que, en su límite representado por el pionero, lucha por hacer posible lo imposible? Nos dice: *"Pero, dirán ustedes, en todo esto ¿dónde anda la poesía? La auténtica, la grande, esa que nos eriza el vello y nos seca la garganta, que nos corta con diamante dividiéndonos en nuestras partes constituyentes y, al tiempo, nos agrupa en una flecha lanzada en línea recta a esa velocidad en que todo muere en luz, esa que hiere, que orienta, abarca y consagra, la auténtica, la grande? Ésa no es del futuro, ésa no es del pasado, ésa es o no es. En donde se habla de ella, ahí no está. En el silencio, fuera de cualquier tiempo, ahí en donde vela, zambullámonos sin pensar en el regreso. Muchos se ahogarán, algunos la harán brotar"*. (R. Daumal 2006: 160).

Daumal se convierte así en un ejemplo de esa belleza inalcanzable en el poeta, efímera en el montañero, pues no es el destino sino el camino quien nos inunda con anhelos que florecen.

Creemos en definitiva sentirnos liberados por momentos de nosotros mismos al alcanzar a ver aquí un más allá que sin embargo desconocemos. Creemos, sólo creemos mientras no alcancemos esa misma velocidad del brillo en la que ya no hay luz, vacío de plenitud en el que por fin se sabe *la nada*.

En este mismo sentido, un Élisée Reclus montaraz, con una visión física que emana de su hermano negro, el científico, nos dice: *"Hay nubes que se alzan sobre el horizonte en forma de verdaderas montañas. Sus crestas y sus cúpulas, sus nieves, sus hielos resplandecientes, sus barrancos sombríos, sus precipicios, todo el relieve se revela con una claridad perfecta. Pero los montes de vapor son flotantes y fugitivos; una corriente de aire los ha formado, y otra corriente los puede desgarrar y disolver. Su duración es de apenas unas horas, mientras que la de los montes de piedra es de millones de años; pero, en realidad, ¿es tan grande la diferencia? Relativamente, a la vista del globo, nubes y montañas son por igual fenómenos de un día. Minutos y siglos se confunden cuando entran en el abismo de los tiempos"* (É. Reclus 2008: 85).

Mito y arte.

Compliquemos un poco más las cosas introduciendo un nuevo contrario al escalador. Por ejemplo Mircea Eliade, hablando del simbolismo de la montaña consigue contextualizar en el mito y la religión nuestro íntimo anhelo de limpieza emparejado a la altura en la nube que se ve montaña (ver M. Eliade 2000: 187). Al decirnos que la cima de una montaña representa en el mito despejar la propia montaña para penetrar en otro estado; he de aclarar que el ánimo que mueve al escalador-aventurero es muy diferente, aunque a veces nos resulte extremadamente difícil diferenciarlos.

Así, nos dice Senancour: *“Este mundo terrestre ofrecido a la acción de mi ser se ha vuelto árido y desnudo; buscaba en él la vida del alma, y no la contiene.*

He visto el valle dulcemente iluminado en la sombra, bajo el velo húmedo, encanto vaporoso de la mañana; estaba hermoso. Lo he visto cambiar y marchitarse; el astro que consume ha pasado sobre él, lo ha abrasado, lo ha cansado de luz, lo ha dejado seco, envejecido y de una esterilidad penosa de ver. Así se ha levantado lentamente, así se ha disipado el velo feliz de nuestros días”. (Senancour 2009: 287)

Cuando empezamos a tratar de diferenciar literatura y mito (profundizaré en esto en la segunda parte de esta tesis), observamos en este ejemplo de Senancour que por mucho que su elevarse consista en una observación material del paisaje, automáticamente queda contextualizado en nuestro imaginario y somos nosotros quienes exclusivamente ponemos o no esa relación mítica sobre lo leído. Así, podemos pensar igualmente que habla del sol como metáfora, y lo aparentemente concreto deja de serlo ante lo que suponemos su intención siempre omisa ¿O acaso es lo más concreto siempre otra cosa en este juego de proyecciones de las que nos habla el psicoanálisis? Ocurre esto mismo al menos con el minimalismo, que rápidamente le implementamos el halo de la idea, la cual a su vez nos permitirá el que deambulemos por lo conceptual en el arte, comprendiendo estéticamente.

Confrontemos esta cita de Senancour con el siguiente canto ritual que recoge Mircea Eliade:

*“Por encima del cielo blanco,
Más allá de las nubes blancas,
Por encima del cielo azul,
Más allá de las nubes azules,
¡Sube al cielo, pájaro!”*

(Canto de un chamán uralo-altico en la ceremonia del sacrificio del caballo. M. Eliade 2000: 193).

Este canto, aun siendo de carácter utópico, se aproxima a decir ya sólo lo que dice, o como mucho, eso otro que podemos suponer al pensar que siendo parte de un ritual iniciático, nos incumbe a nosotros mismos como almas pájaro.

Pero esto no nos aclara la distinción entre mito y literatura porque desde lo poético podemos encontrar esa misma sencillez en la que no existe la necesidad de interpretar y que sin embargo eleva o “acaricia” más allá de lo dicho: *“también formas vagas y misteriosas, más vagas cuando la nube que contempla se disipa y no se ven sino las profundidades del cielo”* (D. Thoreau 2007: 59).

Hablando en general sobre una posible diferenciación, el problema es que siempre hay un trasvase de competencias. El chamán en sus descripciones sobre la otredad en que penetra, siempre toca lo artístico, pero ¿Podemos decir lo mismo del artista? ¿Que toca por momentos esos mundos chamánicos al querer de su obra más? Tales influencias a lo largo del tiempo sumadas a nuestra ignorancia respecto a lo chamánico hacen de ambos una madeja irresoluble en la que nosotros a veces tomamos por lo mismo a uno y otro.

Esto ocurre por ejemplo en el mito donde perdido todo ese contexto chamánico, lo rebajamos a la imaginación de los artistas. No en vano, son los artistas quienes pretendiendo alcanzar el mundo privado del chamán, han ido forjando diferentes especulaciones e interpretaciones que con el tiempo hemos tomado por mito sin ya alcanzar a diferenciarlos.

A pesar de estas confusiones iniciales, necesarias por otro lado, si consideramos el mito como una manifestación que recoge el saber chamánico, como algo diferente al preguntarse artístico, creo que podemos empezar a entrever las diferencias que separan a los tres. El chamán se pierde en el detrás que vive real pero diferente al tiempo. El poeta se pierde tras la nube-halo que sin embargo no deja de reconocer ya en el pensamiento. El escalador desecha esta última forma de ver y se pierde en el aquí de lo natural.

Diría que cada campo en el que se manifiesta el espíritu humano es a fin de cuentas el intento por vivir una misma conceptualización de la otredad. Misma en cuanto que en todos los casos es descubierta tras una ignorancia que se aparta retrocediendo ante el descubrimiento. Sin embargo, hasta qué punto podemos decir que tienen algo que ver los relatos de unos y otros si atendemos a su experimentarse. Diremos que no se parecen en nada y sólo desde este otro punto de vista en el que pongo como ejemplo al poeta, es donde encontramos una fusión, eso sí, difusa, en la que podemos aunar experiencias tan dispares.

Los silencios del escalador, el artista y el chamán.

Ahondando en todo lo anterior, C. G. Jung explica, con estas palabras, el peligro de tratar de definir algo situado en ese territorio introvertido desde el cual nosotros nos expresamos: *... "cuando le plantean una pregunta sobre una definición exacta o sobre una información precisa y breve. Expresiva, clara e inequívoca es sólo la propia imagen, tal como se presenta en su contexto habitual. En esa forma dice todo lo que contiene. Pero tan pronto como se intenta abstraer la "esencia propiamente dicha" de la imagen, ésta pierde claridad y se convierte en niebla".* (C. G. Jung y K. Kerényi 2004: 187) Igualmente Enrique Salgado Fernández nos advierte de la locura de creer que por medio de la razón podemos alcanzarlo todo: *"Gran loco es quien se tiene por absolutamente cuerdo y quien intenta matar su corazón con su razón".* (E. Salgado 2007: 66)

Así mismo Thoreau ensalza un modo de vida natural como más sabio y creativo: *"¡En vano nos sentamos a escribir si no nos hemos levantado a vivir! Creo que cuando mis piernas empiezan a moverse mis pensamientos empiezan a fluir".* (D. Thoreau 2007: 53) *"Así como el ganso silvestre es más rápido y más bello que el doméstico, también lo es el pensamiento salvaje, pato real que vuela sobre los pantanos mientras cae el rocío".* (D. Thoreau 2010: 39)

Este mismo anhelo que por un lado llama a lo físico por parte de unos, frente a la introversión de los otros, podemos encontrarlo en todos aquellos que persiguen lo incommunicable. Así, siguiendo el rastro de la soledad hasta alcanzar su silencioso límite que rodea al montañero en alta montaña y que yo relaciono con la nube -al observar como cobra altura explotando continua y sobre todo silenciosamente hacia arriba-, parecería el mismo que más allá, si se quiere, en esa noche quieta y cristalina de invierno que a veces nos muestran los poetas, o aún más lejos, desde lo que nos cuentan aquellos practicantes pioneros del éxtasis. A este respecto nos dice Joseph Campbell citando a un chamán: *"La única sabiduría verdadera", dijo Igjugarjuk, "vive lejos de la humanidad, en la gran soledad, y sólo puede ser alcanzada mediante el sufrimiento".* (J. Campbell 2008: 238)

Pero fijémonos cuan diferentes son sin embargo prestando ahora atención a esta manifestación límite del silencio:

Por un lado nos cuenta Senancour:

"La cúpula nívea del Mont Blanc elevaba su masa inconvencible sobre aquel mar gris y ondulante, sobre aquellas brumas amontonadas que el viento hundía y levantaba en olas inmensas. Un punto negro apareció en sus abismos; se elevó rápidamente, vino derecho a mí: era el águila poderosa de los Alpes.

Sus alas estaban húmedas, llena de ferocidad su mirada; buscaba una presa, pero a vista de un hombre huyó con un grito siniestro, desapareció precipitándose en las nubes.

Su grito fue veinte veces repetido, pero con sonidos secos, sin resonancia, como otros tantos gritos aislados en el silencio universal. Luego, todo volvió a una calma absoluta, como si el sonido mismo hubiera cesado de existir, y la propiedad de los cuerpos sonoros hubiese sido suprimida del universo. Jamás se conoció el silencio en los valles tumultuosos; únicamente sobre las cumbres frías reina esta inmovilidad, esta solemne permanencia que lengua alguna expresará, que la imaginación no alcanzará nunca.” (Senancour 2009: 141, 142)

Por otro, Percy B. Shelley en “Prometeo liberado” escribe:

*“Si el abismo
pudiera vomitar sus secretos... Mas falta
la voz, y la profunda verdad no tiene imagen.”*

(P. Shelley 2009: 121)

Introduzcamos como tercer elemento lo que nos dice Patrul Rimpoche:

*Primero relaja y deja tu mente,
Ni dispersa. Ni concentrada. Libre de pensamientos.
Permanece en ese estado de equilibrio relajado y cómodo,
Repentinamente emite un tremendo ¡PAT! Aniquilador mental,
Fiero, fuerte y abrupto ¡Sorprendente!
No hay nada: es absolutamente sorprendente,
Sorprendentemente conmovedor y, sin embargo, todo es claro y transparente.
Fresco, puro y repentino, por encima de toda descripción:
Reconócelo como la pura conciencia clara del dharmakaya.
El primer elemento crucial es: la presentación directa del rostro de rigpa.*

(Dalai Lama 2004: 63)

De estos tres ejemplos cabe destacar como en el primero es el sonido único y aislado el que nos conduce a la percepción física del silencio. Un silencio sin más, en el que no hay interrogante sino plenitud de aire y rocas. Es el silencio liberado de la propia percepción imaginativa de la persona que existe con o sin nosotros. Es el silencio de la naturaleza cuando todo está en calma. Por el contrario, frente a esta pasividad física, en el segundo ejemplo se nos muestra con claridad una introversión. El silencio que extraemos de Shelley es el del enigma indescifrable. Él nos lanza a la velocidad de una pregunta que no desea ya ser contestada, pues allí ya no se

escucha. Es entonces cuando se hace necesario todavía lanzar por delante a la intuición para que ésta trate de respondernos.

Desde esta imposibilidad de respuesta que constituye el silencio del segundo ejemplo y que abre paso a esta visión del abismo interiorizado, el tercer ejemplo pretende dar un paso más. Se nos dice que entonces podemos rasgar el propio interrogante con la voz. Este PAT aniquilador que mata el silencio del vacío con este otro lleno, de tal modo que ahora podemos alcanzar a verlo.

Podemos pensar en una semejanza entre el primer y el tercer ejemplo, sin embargo no es así y que nos lo parezca es sólo porque no comprendemos bien que el Dzogchen consiste en un estado inimaginable. Lo interesante entonces es advertir que los unificamos porque en el fondo percibimos que lo natural es un misterio que igualmente se nos escapa.

Lo que empieza a estar claro es que no podemos restringir la otredad a algo en singular sin caer en el riesgo de estar coartando la realidad en base a intereses o creencias que imponemos a priori. Y aunque la imaginación sea nuestro único vehículo, ya transite entre la cultura o a través de instantes en los que creemos emerger saliéndonos de ella, esto no es obstáculo para comenzar a distinguir sus diferencias, aunque sea siempre de forma tan precaria.

La gestación del símbolo en el escalador

Como pasa con las nubes, en las que todo queda sumergido cuando nos abalanzamos sobre ellas, ocurre igualmente con las montañas ⁶¹. Persiste, a pesar de todo, un no saber en realidad nada de ellas ⁶².

Quisiera poner otros tres ejemplos de visión alterada: la experiencia del “Tercer Hombre”, el animismo y el estupor.

Como primer ejemplo escribe Erri De Luca: *“Oigo decir que eso mismo pasa en alta montaña, que por encima de los 7000 metros se advierten presencias. Hermann Buhl, en su carrera solitaria por el Nanga Parbat (1953), habla convencido de ello. Hombres que carecen de fe, como yo, se apoyan en pequeños fantasmas”* (E. De Luca 2006: 31)⁶³. *¿Por qué los alpinistas, gente concreta que no se anda con minucias, habrían de inventarse y repetir historias de encuentros con espectros de alta montaña? La escasez de oxígeno es insuficiente para explicar una sugestión insistente”* (Ibíd. 58)

Buen representante de un segundo ejemplo es René Daumal cuando nos dice que: *“te sorprenderás con frecuencia, en los momentos difíciles, hablando con la montaña, a veces halagándola, otras insultándola, a ratos prometiendo, otras amenazando; y te parecerá que la montaña contesta, si le has hablado como había que hablarle, suavizándose, sometiéndose. No te desprecies por ello, no te avergüences por comportarte como esos hombres a quienes nuestros sabios llaman primitivos y animistas. Debes saber, nada más, cuando recuerdes más adelante esos momentos, que tu diálogo con la naturaleza no era sino la imagen, exterior a ti, de un diálogo que transcurría por dentro”* (R. Daumal 2006: 135,136).

Como tercer ejemplo, Élisée Reclus nos cuenta: *“Caminaba un día apaciblemente por un desfiladero en pendiente y completamente obstruido por las piedras. El viento se introducía en el paso y me azotaba*

(61) *“Lo trascendente, por el contrario, no tiene forma y lo absoluto, no teniendo límites, no puede ser conformado. Lo informe, la no-forma, se encuentra por tanto más acá y más allá de toda forma. La alta montaña, con la sorda violencia de su masa puramente material y el simultáneo empuje supra terrenal de sus regiones nevadas situadas más allá de la vida, nos sugiere al mismo tiempo ambas informidades”* (G. Simmel 2013: 55)

(62) Nos dice Senancour: *...“los grandes espectáculos de la Naturaleza no pueden imaginarse como en realidad son”* (Senancour 2009: 92)

(63) Extraña experiencia que igualmente le ocurrirá a Reinhold Messner en esta misma montaña (ver R. Messner 2010).

la cara, trayendo en cada bocanada una niebla de lluvia y nieve medio derretida. Un velo grisáceo me ocultaba las rocas; aquí y allá solamente entreveía, en el vacío, unas masas negras y amenazantes que, según el espesor de la bruma, parecían alejarse y acercarse sucesivamente. Estaba aterido, triste, alicaído. De repente una luz, reflejada por las innumerables gotitas del aire, me hizo levantar los ojos. Encima de mi cabeza, la nube de agua y nieve se había desgarrado. El cielo azul se mostraba radiante, y allí arriba, en aquel azul, aparecía la frente serena de la montaña. Sus nieves, adornadas de aristas y de rocas como por finos arabescos, brillaban como el brillo de la plata, y el sol las adornaba con un ribete de oro. Los contornos de la cima eran puros y precisos como los de una estatua alzándose luminosa en la sombra; pero la soberbia pirámide parecía estar completamente separada de la tierra. Tranquila y fuerte, inmutable en su reposo, parecía planear en el suelo, pertenecía a otro mundo diferente, no a este pesado planeta envuelto en nubes y brumas como si fueran sólidos harapos. En esta aparición, creí ver más que la estancia de la felicidad, ¡más incluso que el Olimpo, residencia de los inmortales! Pero una nube malévola vino de repente a cerrar la salida por la que había contemplado la montaña. Me encontré de nuevo entre el viento, la brama y la lluvia; me consolé diciendo: -¡Se me ha aparecido un dios!-“ (É. Reclus 2008:195,196).



Fig. 3 Despedida que brindó el Himalaya en mi primer viaje al Tíbet.

Las primeras dos citas de De Luca, que he tomado como primer ejemplo, atienden a esa extraña experiencia alucinatoria que sufren muchos alpinistas y en la que profundizaremos un poco más adelante de la mano de John Geiger, o con matices, de la mano de Pérez de Tudela que las padeció en repetidas ocasiones en el Aconcagua.

Respecto a lo que nos interesa aquí, en cuanto a la revisión de una realidad modificada que no puede dejar de calificarse como cierta por determinante, cuando se produce, encuentro que es esa experiencia alucinatoria la que guiará al montañero en uno u otro grado de trance. Un caso en definitiva que se aproxima a la experiencia extática.

El segundo ejemplo, el de Daumal, que asemejo a lo poético por imaginativo, creo que recoge admirablemente esa inmersión en lo animista de la que ya he dado cuenta en el caso de Reclus conforme iba animando su caverna. Consiste en una interacción entre la imaginación del montañero y lo real, que en Daumal se especifica “dentro de uno mismo”. Un solapamiento o fusión en el ambiente que sin embargo ya no tiene por qué ser tan determinante como en el primer caso. En esta experiencia, el montañero no pierde la voluntad que genera la relación que mantiene con la montaña. Él podrá salir o entrar de este diálogo a conveniencia. También tendremos la oportunidad de profundizar en ello cuando tratemos el caso extremo de Pako Sánchez en su ascensión pirenaica a una cumbre virgen, pues veremos que el “aparejamiento” del que nos hablará es relevante.

La última cita tomada de Reclus hace referencia a la vía del estupor. Aun pudiendo considerarse como una experiencia situada entre las dos anteriores, prefiero considerarla diferente y autónoma por diversas razones. Por un lado, podría decirse que el estupor supone una pérdida o abandono de sí, ese que busca el montañero. Consiste en una pérdida de la voluntad que no supone pérdida de la conciencia del entorno. En este estado no se le suma nada a lo visto sino que incrementa su propia realidad. Ante el estupor uno se siente paralizado, pero al tiempo ocurre en la conciencia una magnificación de la realidad. Una realidad que no se pierde sino que queda aumentada en sí misma. Acontecido el estupor el tiempo se paraliza y la experiencia se queda grabada en la retina constituyéndose una especie de isla atemporal perfectamente nítida. La considero en definitiva importante y autónoma porque veremos que se ajusta bastante bien con lo que entiendo por una vivencia del símbolo artístico. También más adelante, cuando hable de la tragedia griega (segunda parte), veremos que este estupor muy bien podría relacionarse con un *Dioniso filosoforum* donde se propone una limpieza mediante el intento de dar imagen a lo inalcanzable de un “sí-mismo”.

De lo particular a lo general, ahora adentrémonos en la transformación por la que la realidad, la montaña en este caso, puede pasar a ser símbolo. Élisée Reclus apunta al sentido de protección que se otorga a las montañas como un factor decisivo que hizo de ellas lugares venerables para sus habitantes ⁶⁴. Así otra cosa va surgiendo, porque siendo algo que podría denominarse como religión por aquellos que las habitan, ocurre que para todos estos otros que sólo la rozan será tomada como símbolo. Para aquellos que la desconozcan, el símbolo tomará un aspecto simbolista, esto es, el símbolo pasa a ser entendido como definición o suma de definiciones más o menos intercambiables. La montaña deja de ser montaña física para pasar a hablarse por ejemplo de ascensión. Tal ascensión pasará a ser entendida como superación,

purificación, etc. En este proceso, la montaña puede llegar a desaparecer aunque permanezca dicha fuerza inicial del símbolo. Así, el peligro latente, la atención constante, el enfrentarse a lo desmesurado, el sentirse inmensamente insignificante, inmensos pero insignificantes al tiempo, son estímulos que encontramos en la alta montaña pero también en las llanuras o en alta mar ⁶⁵.

Sin ahondar de momento en ello, en esta vía particular de la visión mitificadora, de la puesta en acción de lo estético, de su germen en "lo asombroso", lo diferente, de por fin, lo visible e invisible igualmente cierto en la creencia, existen muchos otros factores que pueden actuar en este sentido transformador en aquellos que recorren las montañas.

- En principio, el contacto directo con lo natural en situaciones extremas (cuestión de vida o muerte), hace de lo estereotipado algo vano (ese lastre del que ya he hablado). En este sentido, muchas veces allí arriba los convencionalismos pueden resultar más que una ayuda, una carga peligrosa. No sirven. Surge entonces la necesidad de otro conocimiento que nos procure cierta seguridad... Reclus, describiendo al montañés y cómo ha llegado éste a ser lo que es por el entorno en el que se desenvuelve, la montaña, escribe: *"Ella les da abrigo, los hace suyos, les da costumbres específicas, un cierto género de vida y un carácter peculiar. Sea cual fuere su raza originaria, el montañés ha llegado a ser el que es por la influencia del medio que le rodea". "Han hecho de él un hombre aparte, le han dado una actitud, unos planteamientos y un conjunto de movimientos muy diferentes a los de sus vecinos de la llanura. Le han dado además una manera de pensar y de sentir que le caracteriza; han reflejado en su espíritu, como el del marino, algo de la serenidad de los grandes horizontes"* (É. Reclus 2008: 169-70).

(64) Nos dice: *"Muchos pueblos de montañeses, protegidos por sus enormes macizos de montañas unidas unas a otras, han tenido la dicha de permanecer libres" (...) "Es también a sus grandes Alpes a los que hay que dar gracias; ésas son las firmes columnas que han defendido la entrada de su templo"* (E. Reclus 2008:183)

También en este mismo sentido, por ejemplo muchos bosques situados por encima de los distintos poblados montañeses eran comúnmente considerados como sagrados, no por su belleza, sino porque eran la barrera que les protegía frente a las avalanchas de la propia montaña: *"Antaño, el leñador no entraba sino con pavor en el bosque de la montaña; el viento que allí oía gemir era para él la voz de los dioses; seres sobrenaturales se ocultaban bajo la corteza de los árboles, y su savia era al mismo tiempo la sangre divina. Cuando tenía que aproximar el hacha a uno de aquellos troncos, no lo hacía sin temor. —Si eres un dios, si eres una diosa, decía el montañés de los Apeninos, perdóname—"*. (Ibid. 141)

"Por las mil columnas apretadas de sus troncos, los bosques son una de las mejores barreras contra el avance de las avalanchas, y muchos pueblos no tienen otro medio de defensa contra las nieves. Por eso mismo, ¡con qué respeto, con qué veneración casi religiosa miran su bosque sagrado! El extranjero que pasea por sus montañas admira este bosque a causa de la belleza de sus árboles, por el contraste de su verdor con las nieves blancas; pero los habitantes del valle le deben la vida y el descanso". (Ibid. 114)

(65) En definitiva, en todos aquellos lugares de vastos horizontes que hacen magnificar nuestra individualidad, puede surgir la equiparación de él y la montaña. Nos dice por ejemplo Gaston Rébuffat: *"Las montañas, al igual que los océanos o los desiertos, son nuestros jardines salvajes, tan necesarios e indispensables como el agua o el pan; no solamente porque el aire resulte más puro que en las ciudades, sino porque ante todo constituyen lugares de plenitud, donde el hombre puede caminar, correr, detenerse, contemplar, trepar, navegar, tener hambre, tener sed, utilizar el vigor de su cuerpo, y hacer respirar su corazón y su alma"* (G. Rébuffat 2008: 45)

Pako Sánchez nos dice que las montañas nos convierten en gatos, yo siempre he dicho que entenderse con los nómadas tibetanos resultaba muy sencillo gracias a su transparencia: son “animalitos”.

- En alta montaña, otro factor que es simple y llanamente físico sería la falta de oxígeno, ese que De Luca considera insuficiente a la hora de explicar ciertas presencias conocidas como “el tercer hombre”. A mi juicio esta atmósfera más ligera de las alturas no deja de aportar otras experiencias y hay que tenerla en cuenta. En el Himalaya superar cotas de cinco mil metros es muy habitual y ello se nota. Este hecho no sólo procura una visión más intensa y profunda, sino que además afecta directamente al cerebro. Más, si tomamos en cuenta el esfuerzo a veces requerido. Dejando de lado el mal de altura como antesala al edema cerebral, quiero referirme por ejemplo aquí a los sueños que produce la altura. Este fenómeno, que además puede entroncar con otro factor, el telúrico, los hace mucho más vívidos, proféticos a veces, al igual que ha ocurrido con esa visión más diáfana en vigilia ⁶⁶.

- César Pérez de Tudela en “*Cinco montañas solo*” profundiza en esas alucinaciones que situaría a medias entre las extáticas y las poéticas en las que vemos real lo inexistente. Él achaca este hecho a que “*Las radiaciones cósmicas e ionizantes ofuscan el cerebro, más el cansancio que en su caso era resultado de tres noches sin haber cesado de escalar, de subir, de bajar precipicios y andar por aquellos escabrosos terrenos*” (C. Pérez de Tudela 2000: 61).

Siendo él mismo quien ha padecido todos estos severos trastornos, “*Cinco montañas solo*” recoge múltiples ejemplos de ello. De su primera ascensión al Aconcagua, tras perderse en el descenso nos cuenta: “*Inicié pausadamente el descenso, con cuidado para no caerme, saltando entre rocas semienterradas bajo una sucia superficie de hielo, evitando con sucesivos rodeos los altos escalones de varios metros de la superficie helada. Cuando me pareció estar en el glaciar mismo y estimé que el hielo era limpio y blanco, me dirigí al centro del glaciar.*

-¿Me dan ustedes permiso para coger algo de hielo?

-¡Muchas gracias!- dije

(66) En la compilación “*Perspectivas del Mont Blanc*”, Orase Bénédict de Saussure escribe: “*Como saben todo aquellos que han alcanzado las cumbres de las montañas más elevadas, allí el cielo parece de un azul más oscuro que en las llanuras. Pero, como esas percepciones de la intensidad de los colores se refieren a sensaciones indefinidas de las que no queda rastro más que en la imaginación, a menudo engañosa, busqué la manera de traerme, por así decirlo, una muestra del cielo del Mont Blanc, o al menos del color que ese cielo me presentara. Para ello había teñido de azul de Sajonia o de un hermoso azul Prusia unas tiras de papel dieciséis matices distintos, desde la más oscura, señalada con el número 1, hasta la más clara, señalada con el número 16. De cada una de éstas había recortado tres cuadrados iguales, para formar así de dichos matices tres series del todo idénticas entre sí; entregué una de éstas en mano al señor Senebler, en Ginebra; otra, a mi hijo, en Chamonix, y la última me la llevé conmigo. A mediodía del día en que me hallaba en la cima, en su cenit el cielo de Ginebra parecía del séptimo matiz; en Chamonix tenía un color semejante al comprendido entre el quinto y el sexto matiz; y sobre el Mont Blanc, entre el primero y el segundo, es decir, muy similar al azul ultramar más oscuro.*”

Allí sobre el glaciar, naturalmente, no había nadie, pero yo veía, en mis alucinaciones, a unos hombrecillos que en mi inconsciencia eran algo así como los guardas o dueños del pequeño glaciar.

-Puede usted coger el hielo que quiera.

-Gracias, señores.

(Ibíd. 44,45)

O: *"escuché los motores de un helicóptero: -No, no es verdad. Es otra alucinación. Nada de aquello existía en realidad ni helicópteros, ni voces de amigos. Solamente la soledad salvaje de aquellos inmensos parajes"* (Ibíd. 49). Vemos en este ejemplo un claro nivel intermedio entre las experiencias del "tercer hombre" y el animismo de Daumal al que me he referido antes.

De su tercera ascensión a la misma cima, en la que sobrepasa sus límites, escribe: *"Ya no puedo más- tengo escrito con letra temblorosa en mi diario (...)- Ya nadie puede darme fuerzas. Estoy perdido, viendo alucinaciones. Me quedaré aquí, viendo las <<canaletas>> a mi izquierda.*

Es entonces cuando pido fuerzas a Dios y cierro los ojos tratando de concentrar mi mente. Me parece distinguir una pequeña luz en un universo oscuro. Estoy absorto, realizo un inmenso esfuerzo mental, rogando que puedan escucharme los que fueron mis compañeros y amigos en vida, que murieron. Y veo la cara de Pedro Ramos, compañero de escaladas en la década de los cincuenta, y a Fernando Martínez, joven alpinista muerto junto a mí en el Monte Sarmiento. Hablo con Elena que dejó la vida en el Tirich Mir. Creo que también solicito la ayuda de mis padres. El túnel negro de la muerte y, quizás de la vida, es largo y profundo. No siento miedo alguno. Mi mente va recorriendo la oscuridad y al final voy viendo a mis muertos, queridos compañeros de vida, que me están dando ayuda. Noto que voy recuperando la energía de la vida, cuando solo soy materia orgánica extenuada.

Lentamente, como alguien que resucita, voy reemprendiendo la escalada de las rocas, que es sencilla, hasta salir a la arista, viendo próxima la cima Sur del Guanaco" (Ibíd. 79).

- Otro factor a considerar es el adentrarse en territorios vírgenes. Es entonces cuando ese perderse-encontrarse al que ya me he referido se pone en actividad, como el cambio brutal que se experimenta al ascender ⁶⁷. Sin archivo de referencias que proyectar (más cuanto más se asciende), entonces llega un momento en que se invierte tal mecanismo y al tiempo que lo circundante se graba en la mente, es directamente proyectado sobre la imagen que se nos presenta. Pasamos así a un estado intermedio entre la "mente nativa" y esa racionalidad que se

(67) Reclus en este mismo libro que estoy citando, nos dice: *"El caminante que, en el espacio de unas horas, se eleva desde la base del monte a las rocas de la cima, hace en realidad un viaje mayor, más fecundo en contrastes que si dedicara años a dar la vuelta al mundo a través de los mares y las regiones bajas de los continentes"* (É. Reclus 2008: 81).

"Cada montaña es, por sus plantas, como una especie de resumen de todo el espacio que se extiende desde su base a las regiones polares" (Ibíd. 160).

sabe irracional (carente de sentido pero incrementada). Algo que se aproxima a ese estupor señalado.

Es un estado en el que la superstición se acrecienta a través de la suma de experiencias satisfactorias (otra cosa sería no regresar) afianzándose. Este factor es el que hemos visto en el ejemplo inicial de René Daumal, pues aunque Cesar Pérez de Tudela en su primera cita describe un diálogo con la montaña, ésta es una experiencia animista a la que se le suma una alucinación.

- Sumados a los anteriores, el telúrico es a mi parecer otro factor más que, sin estar asociado a la altura, diría que ha sido determinante en nuestra cultura. Pensemos por ejemplo en aquellas técnicas incubadoras que los griegos realizaban en determinadas cuevas. Pensemos en las grietas desde donde provenían sus oráculos.

Por fin se pregunta Pérez de Tudela: *“¿O será quizás que el solitario que ve deformada la realidad?”* (C. Pérez de Tudela 2000: 133) Quien sabe si todo esto es simplemente motivado por la soledad. Existen muy pocos casos documentados de alucinaciones alpinas compartidas. Los casos de alucinación en alta montaña son en un noventa y nueve por ciento individuales: *“Los fantasmas prefieren hacer compañía a alpinistas solitarios”*, nos dice De Luca (E. De Luca 2006: 60).

Respecto a lo que nos interesa, considero mucho más probable que entre alguno de estos pasos, o en su suma, sea donde se puede entender lo que consideraría un comienzo de lo simbólico o por lo menos una revitalización del mismo. Porque todas estas experiencias, vividas en primera persona, consistentes en una visión alterada cuyo acontecer transforma el entorno sumándole cualidades extraordinarias que hacen del objeto un ombligo por el que accedemos a otra realidad, mantienen, al rememorarlas posteriormente, tal ambiente que se acopla ahora a cualquier recuerdo que se quiera, transformándolo en vital, como lo hemos visto en el caso de la cueva en Reclus. Por el contrario, si atendemos exclusivamente al significado del símbolo para definirlo, se producirá una pérdida y nunca será completa dicha definición.

Todos estos factores muestran tres fuentes soterradas, ajenas al individuo en cuanto a que emergen directamente de lo inconsciente y que al manifestarse interactuando con el solitario, se le imponen en una presencia magnificada en la que las dudas o excusas simplemente no existen. Se nos muestran entonces realidades divergentes que no pueden dejar de tomarse por ciertas:

- Una exterior al mundo, que nos llega desde de las alturas. Son las fuerzas cósmicas de Pérez de Tudela.

- Otra centrada en lo que es, que se muestra a través del estupor.
- Por fin, una tercera que nos llega desde los abismos subterráneos y que es síntoma de una puesta en actividad de la conciencia que la genera al proyectarse en el interior de la tierra y que he tratado de situar como presencia de una fuerza telúrica.

Tratando de profundizar en las presencias sentidas en alta montaña de las que da cuenta Enri De Luca, John Geiger en “El tercer hombre” recoge un extenso catálogo de experiencias en las que alpinistas, marinos solitarios, aviadores, exploradores polares, etc. afirman sentir una presencia que les acompaña, como una sombra. En esos momentos de extrema dificultad en la que se les aparece, la sienten sin embargo como algo muy real y físico, tanto que, en más de una ocasión, es este nuevo compañero el que dicta lo que se tiene que hacer para salvarse, aunque esto no sea siempre así.

También, su libro va clasificando una serie de causas: Respecto al primer factor que considera, “la patología del aburrimiento”, nos dice que la privación sensorial que se produce en las regiones árticas u otros lugares semejantes, produce un mecanismo mental que trata de rellenar tales déficits sensoriales tal y como lo hemos visto ya en Reclus cuando penetra en la cueva: *“El silencio y la oscuridad desempeñan con frecuencia un papel importante. Ambos ofrecen un “campo desestructurado que es capaz de actuar como una pantalla” sobre el cual el individuo puede proyectar su estado mental. Por tanto, la mente, en este tipo de entornos, puede conferir un significado especial a fenómenos naturales como corrientes de aire, niebla, nubes, sombras o ecos”* (J. Geiger 2009: 39).

Es interesante el ejemplo que pone de Peter Hillary en el polo sur, quien anota: *“todo a mi alrededor era blanco, y mi mente no tenía nada que leer: no existía estímulo alguno, porque todo era blanco ... sin ningún estímulo externo, creo que todo lo que se vive sale de uno mismo...”* (Ibíd. 119).

Respecto al segundo factor, lo que él denomina *“principio de las causas múltiples”*, nos dice que en muchas ocasiones no existe un factor único, sino que la aparición del fenómeno conocido como “tercer hombre” es causa de una suma de circunstancias ⁶⁸.

(68) *“el deterioro físico, la falta de oxígeno, la privación del sueño y la comida insuficiente es lo que parece que a Frank Smythe, a 8.351 metros de altitud en el Everest le hace sentir la poderosa sensación de estar acompañado, tanto que cuando se para un momento para descansar, trata de ofrecerle la mitad del pastel de menta Kendal que tenía como único alimento. Así es como éste nos dice: “Algunos hombres en situaciones de presión física y mental han sentido cosas sorprendentes en las montañas”* (J. Geiger 2009: 62)

“En el caso de Bancroft fue una lesión; en el de Hillary, una sensación de sentirse excluido, y en el de Swan, un fallo en el equipo relacionado con su trineo. Para que un explorador experimente la presencia del Tercer Hombre, se requieren al menos varios de estos factores, si no todos. No existe una sola causa, sino un conjunto de presiones. Éste es el principio de las causas múltiples” (Ibíd. 126)

Respecto a lo que denomina factor “musa”, lo que los psicólogos denominan “la apertura de la experiencia”, John Geiger nos dice que hay personas que simplemente son más sensibles a estos fenómenos, como hay personas más imaginativas que otras.

Por fin, refiriéndose al factor que denomina “*el poder salvador*”, nos dice que la voluntad por querer sobrevivir podría determinar el ser abatido por uno u otro tipo de alucinaciones. Esas que en unos casos le mantienen a uno sereno y en otros le conducen a la muerte.

Ahora bien, recordando las experiencias en el Aconcagua de Cesar Pérez de Tudela, John Geiger en boca del alpinista Greg Child, nos dice que “*Aquellos que han experimentado la presencia la distinguen de las alucinaciones, que con frecuencia engañan y desorientan. La presencia parece mucho más real, y ofrece su ayuda a los desvalidos tanto para guiarles como para aliviarles el miedo con su compañía*” (Ibíd. 139). Igualmente, el neurólogo Macdonald Crichtley, primer científico que estudió seriamente el fenómeno del Tercer Hombre, se dio cuenta que esta experiencia se presentaba en ausencia de delirio, cuando la persona implicada mantenía sus sentidos relativamente intactos ⁶⁹.

Este estudio sobre la presencia denominada “El tercer hombre”, cuyo nombre deviene gracias a la experiencia que tuvo Shackleton, además de recoger múltiples testimonios, nos procura un recorrido por la historia de la psicología y neurología cuyos avances van tratando de explicar este fenómeno ⁷⁰.

(69) Nos dice: “*En ocasiones, la percepción de una presencia puede considerarse un fenómeno opuesto a los estados ilusorios más comunes*” (J. Geiger 2009: 131).

(70) Es interesante aquí recoger alguna de estas ideas, pues creo que explican desde sí, este otro mundo en el que a veces podemos llegar a creer al estar totalmente inmersos en él: “*Lloyd arguye que el estrés por frío causa cambios neuroquímicos, y que las alucinaciones también pueden presentarse como una forma de autohipnosis en respuesta a una situación de profundo desasosiego*” (J. Geiger 2009: 124).

Lo mismo sostuvo el doctor Griffith Pugh, psicólogo de la expedición británica al Everest de 1953. Él nos dice que: “*todas esas visiones fantasmales no eran sino alucinaciones provocadas por el frío extremo, el agotamiento y la falta de oxígeno*” y que “*los hombres exhaustos que enfrentan sus fuerzas a una montaña pueden ver cualquier cosa*” (Ibíd. 137).

“*En 1988, Persinger sugiere la existencia de un vínculo entre las alucinaciones y las alteraciones electromagnéticas, tanto provocadas internamente por el cerebro como externamente por otras causas naturales –como las erupciones solares y los movimientos sísmicos–, o por causas artificiales – como las transmisiones de las microondas y otros aparatos eléctricos–. Existen cada vez más indicios de que en hemisferio derecho del cerebro normal puede ser más sensible a los cambios en la actividad geomagnética. Persinger asegura que tales fluctuaciones provocan micro ataques que, a su vez, producen estados de alteración, en especial aquellos que conllevan la sensación de tener una presencia cercana*” (Ibíd. 175).

El neurocientífico suizo Peter Brugger “*planteó una teoría alternativa para explicar la ilusión de estar acompañado de un ser invisible, sugiriendo que la experiencia es el equivalente de cuerpo entero a las sensaciones descritas por los que han sufrido alguna amputación*”. (...) “*Consideró, de un modo similar, que el Tercer Hombre era un doble fantasmal, o doppelgänger, “la extensión de la conciencia corporal de uno mismo en un espacio extracorpóreo”. El cerebro externaliza la conciencia del propio cuerpo y detecta una falsa sensación de la presencia cerca de otro ser*” (Ibíd. 223, 24).

“*Unos investigadores de Lausana, en Suiza, trataban a un paciente con epilepsia, explorando su mente con electrodos para determinar si sus síntomas podrían reducirse con cirugía. Cuando estimularon la unión parieto-temporal izquierda, situada a unos 2,5 centímetros sobre y detrás de la oreja, con una corriente eléctrica suave, la joven de veintidós años, una estudiante, volvió la cabeza a un lado. Cuando lo realizaron de nuevo, volvió a girar la cabeza. “¿Por qué haces esto?”, le preguntaron los médicos. La mujer contestó que había experimentado “la extraña sensación de que alguien estaba cerca mientras que allí no había nadie presente”. Cuando los investigadores cortaron la corriente, la joven aseguró que la presencia había desaparecido*” (Ibíd. 231).

John Geiger también relaciona estas experiencias denominadas como encuentro con “el tercer hombre” con muchas de las experiencias religiosas que se nos han transmitido. Nos dice por ejemplo que *“La metáfora de la montaña en la religión está ampliamente reconocida pero, en la publicación Medical Hypotheses, Shahar Arzy y tres coautores, neurólogos de universidades suizas o israelíes, sugirieron que las montañas son más que una simple metáfora. Aseguraron que las experiencias de revelaciones o fenómenos similares que viven los alpinistas a grandes altitudes podían ayudar a explicar el vínculo entre las montañas y la religión”* (Ibíd. 182). Así, las experiencias chamánicas de las que nos habla Lewis-Williams (Lewis-Williams 2005) en las que éstos adquieren el poder de atravesar la membrana que constituye las paredes de la caverna, y que según él, determina la aparición del arte paleolítico; se parece mucho a la experiencia de Shackleton cuando en “South” nos dice: *“Atravesamos el barniz de las cosas exteriores. Habíamos sufrido, pasado hambre y triunfado, arrastrándonos, si bien aferrados a la gloria, y nos hicimos más grandes en la grandeza del todo. Vimos a Dios en su esplendor, oímos el lenguaje de la Naturaleza. Habíamos alcanzado el alma desnuda del hombre”* (Ibíd. 48) ⁷¹.

Por fin, nos dice Geiger que *“los neurólogos sugirieron que las estancias prolongadas a grandes altitudes, especialmente en soledad podían afectar a los mecanismos funcionales y neuronales, facilitando la experiencia de la revelación”* (Ibíd. 183).

Relacionando la altitud a este factor que consideraba como telúrico, se podría decir que las grandes alturas son producto de grandes fisuras en la corteza terrestre. De esta manera toda esta energía explicaría tal alteración perceptiva, pues se produce en zonas diversas y no sólo en las altas, tal y como sucede con el fenómeno del tercer hombre.

Para Lewis-Williams (Lewis-Williams 2005), la privación sensorial sumada a la soledad en las profundidades de una cueva son suficientes para generar estados alterados de conciencia de perfil chamánico. Al tratar de ponernos en la piel de aquellos que forjaron el mito, no basta la simple narración para poder comprenderlos sino que hace falta sumar su experiencia personal para su correcta comprensión. E. R. Dodds nos dice: *“Creo con el Profesor Latte que cuando Hesíodo nos cuenta cómo las Musas le hablaron en el Helicón, no se trata de una alegoría ni de un adorno poético, sino de un intento de expresar en términos literarios una experiencia real”* (E. R. Dodds 2003: 116) ⁷².

(71) *“Las pocas e insólitas historias de aborígenes que han llegado hasta nosotros son sorprendentemente parecidas a las narradas por exploradores y alpinistas occidentales”* (J. Geiger 2009: 81).

(72) Ampliando esta información Dodds también nos dice que: *“Estas tres experiencias tienen en común un punto interesante: todas ocurrieron en lugares montañosos y solitarios, la de Hesíodo en el Helicón, la de Filípides en el escabroso paso del monte Partenio, la de Píndaro durante una tormenta en la montaña. Es posible que esto no sea accidental. Los exploradores, los alpinistas y los aviadores tienen a veces, aun hoy día, experiencias extrañas”* (E. R. Dodds 2003: 117).

Pero ¿Son sólo proyecciones lo que acontece al escalador? Pongamos por caso el nacimiento de la medicina mediante la intervención de Asclepio y sus recetas sanadoras que llegaban por medio del sueño, de esas que nada se sabía o podía saberse antes y que por tanto no pueden ser consideradas como una simple proyección; o este otro ejemplo de los oráculos, que desde la gruta forjaron la legislación y las leyes según Kingsley (P. Kingsley 2006).

Así, personalmente entiendo el nacimiento del símbolo gracias a un cúmulo de experiencias que son el resumen de algo profundamente vivido, aunque luego, lejos de esta vivencia, las especulaciones de aquellos que no las han pasado reproduzcan mediante su imaginación esta serie de relatos manteniendo un hilo de veracidad.

9

La cima.

Semejante a lo que le ocurre a Reclus cuando siguiendo el nacimiento de un río penetra en una caverna en la que al final ha de detenerse, en la cima perdemos la montaña y alcanzamos la atmósfera. Esta misma oscuridad que Reclus proyecta en galerías impenetrables ⁷³, llevada ahora a lo atmosférico, provoca que se transparente la forma en luz, como cuando es sujeta por las nubes, como si la luz surgiese envuelta en un cuerpo aéreo ⁷⁴ y soñado.

(73) Nos dice Gastón Bachelard: *“Los grandes soñadores de lo negro querrán incluso descubrir, como Biely, “lo negro en la negrura”, ese negro agrio que trabaja bajo la negrura embotada, ese negro de la sustancia que produce su color de abismo. (...) el negro más negro que lo negro.”* (G. Bachelard 2006: 41) Igual también a lo que le ocurre a Nietzsche.

(74) Recuerdo mi ascensión a la base del glaciar del Kailash desde Drira Phuk. Robert, mi compañero iba cincuenta pasos delante. Yo le veía entre fuegos que emanaban de su interior. Al día siguiente hizo lo que ni siquiera los tibetanos son capaces de hacer. Dio una circunvalación y media al Kailash, aproximadamente 70 Km. de alta montaña con dos pasos elevados. Llegó a las tres de la mañana alumbrado por la luna. Sus botas ya nunca serían lo mismo, heladas por las bajas temperaturas habían empezado a descomponerse.



Fig. 4 Retratos de Oliver, Paul y Robert tras finalizar la circunvalación del Monte Kailash, 2004

También nos dice F. Hölderlin a este respecto: *“Nos paramos junto a la cima del monte, nos detuvimos y miramos al interminable Este. Los ojos de Diotima se agrandaron y, suavemente, al igual que se abre una flor, dejó que sobre el delicado rostro corrieran los aires del cielo. Ella se transformó en lenguaje y en alma y, como si emprendiera un vuelo hacia las nubes, toda su figura se alzó con una majestuosa ligereza y apenas si tocaba la tierra con los pies”.* (F. Hölderlin 2003: 113) (continúa p. siguiente)

“La cumbre nunca ha dejado de ser el punto mágico donde convergen todas las líneas de la montaña”, nos dice Pako Sánchez (P. Sánchez 2004: 22). “...la cima, por fin. Es el más cierto de los límites sobre el que pones el pie”, leemos en “Tras la huella de Nieves” (E. De Luca 2006: 25) “Es el final de la tierra: la cima” (C. Pérez de Tudela 2000: 136).

Alcanzada la cima, si el deseo persiste queriendo más, es insuficiente y se proyecta entonces al aire imaginándolo como nueva cumbre invisible ¿Pero qué puede dar esa imaginación, esa nada aérea? Eckhart ya nos ha dicho que da a Dios, pero siendo más prosaicos ¿qué da al escalador? Para de Luca, *“La montaña desenmascara (...) hace que salga a la luz lo que eres, el derecho y el revés”*. Eso mismo que en boca de Vladimir Vissotski se traduce en: *“Si no sabes si puedes fiarte de un compañero, invítalo a que vaya contigo a la montaña”* (E. De Luca 2006: 33).

No sólo eso, al igual que Reclus, Erri De Luca opina que la montaña es el medio ideal en el cual el hombre aprende integralmente. Ello en relación ahora a la religión como sistema que busca lo absoluto: *“Hay religiones que recomiendan el estupor. Situar-se frente al mundo y las personas con el asombro de estar asomados a las maravillas, con los ojos bien abiertos y los vasos sanguíneos dilatados (...) Es el sumario <<atención>> del cuerpo ante el estupor de hallarse allí”* (Ibíd. 85). Un estupor que ya he mencionado y que produce una disociación de la mente, el cuerpo y la conciencia sin el cual no se podría decir lo siguiente: *“Son pensamientos de paso por la cabeza, no provienen de dentro, llegan de fuera, pensamientos huéspedes, se me ocurren en la montaña, donde la cabeza está abierta, llena de aire y de corrientes”* (Ibíd. 67).

Una disociación que a su vez es imprescindible en toda escalada. Para subir es necesario acallar el pensamiento centrándose y concentrándose exclusivamente en lo que se está: *“Basta un pequeño descuido y te ves en un peligro aplastante”* (Ibíd. 102).

Una concentración exacerbada que también encontramos en Pako Sánchez cuando nos dice que: *“Las maniobras de la escalada son variadas y absorben toda nuestra atención; tantear el lugar apropiado para el pie, picar la nieve, estirarse en busca del asidero de la mano, la superación de ciertos bloques, buscar el emplazamiento para los seguros...”* (P. Sánchez 2004: 70). Anulación del pensamiento por medio del esfuerzo, el riesgo, la concentración física, el estupor frente al

(74) Desde esta perspectiva trasfigurada nos dice John Sallis: *“En presencia de la cima montañosa se percibe la confluencia de los elementos. La montaña es la tierra misma, una tierra que se eleva hacia arriba, hacia el cielo, que se aúpa a través de la niebla y las nubes, que asciende a ese puro y resplandeciente plano superior que los antiguos a menudo consideraban, por su resplandor, la región del fuego celeste. Allí arriba, sobre las nubes que vagan suavemente por las laderas inferiores, allí arriba, bajo el claro cielo, el pico de la montaña aparece cubierto de nieve y hielo, fusionado el glaciar con la cumbre misma y transformado por tanto en el supremo esfuerzo de la cima por alcanzar el cielo. Es como si nos viéramos ante una piedra vuelta de color blanco que recogiera la luz y la transparencia de las altas regiones para reproducirlas en tierra, con una blancura que, a medida que se aproxima uno a ella, se revela también opaca, casi oscura, térrea. Allí arriba, en la región etérea, el pico helado queda expuesto al fuego celeste: blanqueada piedra que centellea resplandeciente a la intensa luz del sol, extensión de tierra ofrecida al cielo. En la cumbre montañosa, el fuego y el hielo confluyen en (como solemos decir) su oposición elemental. Y sin embargo, la montaña es piedra”* (J. Sallis 2009: 44,45).

paisaje, es a primera vista lo que nos da la montaña, algo que en Guido Lammer citado por Pérez de Tudela se refunde en una alegría indescriptible ⁷⁵. Pero sigue existiendo la pregunta ¿y la cima?, ¿Nos da algo aquella nada? Si en un principio Pérez de Tudela dice que en la cima no hay nada ⁷⁶, también reconoce que es la puerta para acceder a un mundo invisible: “Hoy sé con certeza que las cimas son el punto geográfico que permite adentrarse en otros horizontes, acceder a nuevos conocimientos del alma” (C. Pérez de Tudela 2000: 13).

Es de la mano de su libro “*Cinco montañas solo*” donde encontramos alguna respuesta a la incógnita sobre un posible origen del símbolo en relación a lo religioso. “*Bajé de la cumbre como los peregrinos, lleno de fuerza e ilusión por la vida, con una luz extraordinaria en los ojos y en el alma*” (Ibíd. 11). Pérez de Tudela parece encontrar un parentesco entre la experiencia alpina y la experiencia mística. Una misma opinión que yo vengo sosteniendo y que hay que aclarar porque la del escalador es una mística inversa por física, donde su contacto con lo invisible se produce por saturación y no por privación. Una mística *del aquí*, frente *al allí* de nuestra tradición religiosa ⁷⁷. Una religiosidad, a la que ha de dirigirse el artista si quiere ser mediador, semejante a la veneración que hemos visto en Reclus por las montañas, libre y atea, pues es sobre todo física y natural.

Este libro de Pérez de Tudela (“*Cinco montañas solo*”) está plagado de conclusiones que apuntan a este otro conocimiento que sólo es alcanzable en la cumbre. Entre ellas: “*La cima: vértice imprescindible para acceder a otros conocimientos del alma, la mente y quizás de la vida, y que ilumina un ámbito desconocido...*” (Ibíd. 107). “*Desde la cima se ve todo: lo geográfico y lo psíquico. No sólo ves las otras cimas, los collados o los profundos y lejanos valles, también descubres las sinuosas crestas de tu espíritu*” (Ibíd. p. 167).

Para el escalador, aquel que escudriña la vía por la que ascender, sea como sea la forma de la montaña, ésta siempre culmina en la cima. Da igual la altura de su montaña, la cima no variará

(75) “Si no habéis caminado solos entre los seracs de un glaciar, en el cual cada uno de vuestros pasos puede abrir la sombría puerta en la que estáis irremisiblemente perdidos, si vuestra mirada penetrante, si vuestra ciencia del tacto y vuestro conocimiento de la montaña se adormecen un solo instante, entonces no conocéis una de las alegrías más fuertes que el corazón humano es capaz de soportar” (C. Pérez de Tudela 2000: 15).

(76) “Nada os espera allá arriba.
Un calvario de piedra
después de un lúgubre castigo.
La luz se torna bruma.
En la cima no hay nada”. (C. Pérez de Tudela 2000: 35)

(77) Ese mismo misticismo que Stéphane en “*La teoría de las nubes*” atribuye al pintor de nubes Carmichael: “Hasta mediados del verano de 1811 reina la euforia; los cuadernos adquieren un tono que se podría clasificar de místico si Carmichael no manifestara un ateísmo tranquilo, constante” (S. Aueguy 2006: 59).

nunca, puesto que es límite y frontera entre lo visible que queda a nuestros pies y lo aéreo por encima. En esa relación que se entiende como análoga entre aire y montaña, mente y cuerpo, la cima será el lugar donde por fin uno se siente ante esa clara percepción de sí mismo.

10

La cima y la reunión de los opuestos

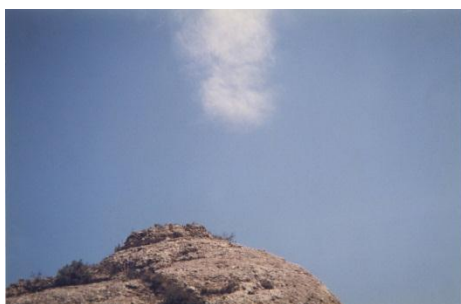


Fig. 5

Así como le ocurrió al científico al mirar por el microscopio electrónico y sobrepasar las fronteras moleculares, esto mismo le ocurre al que intenta escalar las nubes. Aquí, en este impreciso lugar en el que al acercarnos todo queda irremediabilmente desvaído, envuelto en un vapor laberíntico, hace falta describir una nueva ruta, pues la que habíamos planificado de *ipso facto* ha pasado a ser inservible. Todo se ha movido y todas aquellas ideas ahora flotan cual cáscaras a la deriva. Había crestas, había valles, había una cima allí arriba, pero todo ha desaparecido al acercarnos. Ahora, todas aquellas crestas y valles son un indiferenciado uno homogéneo sin estructura ni forma, semejante al principio cosmogónico donde las aguas y la tierra, la luz y la noche aun no existían y sólo había Caos.

De momento sólo somos capaces de percibir que la montaña-nube no tiene ni un arriba ni un debajo y que coronarla consiste simplemente en salir a su superficie concluyendo que toda su superficie es cima. Por ejemplo, si decimos que el límite de la cima conduce a lo invisible, aquí es al revés. Escalar una nube es siempre volver a contemplar su forma. Y es que si conseguimos introducimos en este inasible que pretendo, como ocurre en el símbolo, todo gira y cambia una y otra vez. Todo será inverso mientras perdure en nosotros aquella otra realidad. Ésta en aquella o aquella en ésta.

Es el valor que otorgo a lo opuesto, el de ser la lógica que desde un “exterior” indefinido arma al símbolo confiriéndole la posibilidad de mostrarnos un camino paradójico que consiste en ser nexa más allá de sí, sin dejar de ser él mismo.

Hablo aquí concretamente de la forma en que el símbolo, ante nuestra imposibilidad de avance, puede llegar a mostrarse como una montaña opuesta por invertida, en la que podemos seguir subiendo al imaginar que bajando coronamos su nueva cima. Algo por ejemplo que acontece ante lo extraño de un volcán, que desde este tipo de visión distorsionada a la cual su extrañeza ayuda, magnifica su hondonada del cráter como una nueva montaña aérea e invertida.

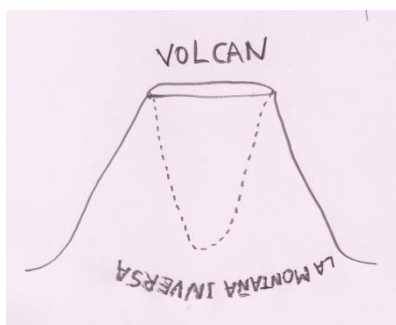


Fig.6 y Fig. 7

Con esta nueva visión de una montaña invertida, si ahora miramos hacia el exterior desde la base-cima, esta nueva montaña invisible queda igualmente redefinida al ser magnificada hasta perderla de vista en el horizonte. A esto creo que se refiere Erri De Luca cuando señala que la cumbre sólo se completa con el descenso ⁷⁸.

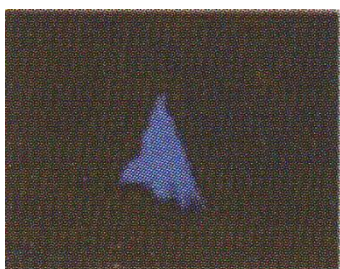
Pero hay que distinguir aquí que no todo símbolo nos conduce a un mismo territorio. Por ejemplo, frente a la obra “Socle du Monde” de Piero Manzoni en el que quedamos irremediabilmente boca abajo, encontramos que es en la montaña inversa contenida en un volcán donde podemos penetrar y salir de esa otra realidad, tal como nos dice Daumal en la leyenda de los hombres huecos ⁷⁹. Así, sumado a lo obtenido por “Socle du Monde” damos un

(78) “No es una meta, la cima, porque no terminas ahí, tienes que descender (...) El descenso forma parte de la subida, te corresponde y debes llevarlo a cabo con la misma precisión, aunque con menor gasto de energía. (...) Con el descenso se completa la cumbre” (E. De Luca 2006: 51).

(79) *Historia de los hombres-huecos Y de la Rosa-amarga*: Así es, casi sin más, como Daumal introduce esta “leyenda” de hondo significado para su libro. Una leyenda que consiste en una especie de trance tras el cual los tripulantes del *Imposible* se hayan casi de repente en las apaciguas aguas del otro lado, el continente invisible que alberga el monte análogo. Como resumen he intentado no pierdan nada de su significado: “Los hombres-huecos viven en la piedra; se mueven por ella como cavernas viajeras. Por el hielo, se pasean como burbujas con forma de hombre. Pero por el aire no se aventuran, porque el viento se los llevaría (...) Sólo comen vacío, comen la forma de los cadáveres, se embriagan con palabras vanas, con todas la palabras vanas que proferimos nosotros. Hay quien dice que siempre fueron y que siempre serán. Otros dicen que son muertos. Y otros más dicen que todos los hombres vivos tienen en la montaña su hombre-hueco, de la misma forma que la espada tiene su vaina y el pie su huella; y que cuando mueren, se reúnen con él (...) El viejo sacerdote-mago Kissé (...) tenía (...) dos gemelos (...) La costumbre disponía que su hijo mayor debía sucederlo. Pero ¿quién era su hijo mayor? Un día, les dijo su padre:- A aquel de los dos que me traiga la Rosa-amarga le transmitiré la sabiduría mayor. La Rosa-amarga está en la cima de los picos más altos. Quien la ha comido, cuando está a punto de decir una mentira, en voz alta o por lo bajo, nota que le quema la lengua. (...) Pero nadie ha podido cogerla, porque el mínimo temblor de miedo de ella la espanta, y se mete en la roca (...) Mo (...) un poco más arriba ve la Rosa-amarga (...) Golpea con su martillo y se le hunde la mano en un agujero. Hay un hueco bajo la piedra. Rompe la corteza de la roca y ve que el hueco tiene forma de hombre (...) y lo que ha reventado de un martillazo es la cabeza (...) Mo ha matado a un hombre-hueco. Se ha estremecido y la Rosa-amarga se ha metido en la roca (...) El viejo Kissé se puso de humor taciturno (...) Dijo:- Ten cuidado con los hombres-huecos. Querrán vengar a su muerto. (continúa en p. siguiente)

paso más al recordar ese otro territorio en el que penetró Empédocles al arrojar al volcán Etna (hablaré de ello en la segunda parte). La montaña-cráter no sólo nos habla de un juego de inversiones, sino que además, quedan traspuestos el aire por la roca y viceversa otorgándonos un lugar concreto donde existe la posibilidad de penetrar en otra realidad. “Socle du Monde” sin embargo tan solo consigue voltear el mundo y ponerlo boca abajo.

Escalar consiste para nosotros en penetrar, en olvidar, en sondear el silencio de lo desconocido, en ser uno con el viento, en penetrar allí donde todo queda en suspenso, sin lugar ni tiempo. Escalar para extraer, para sacar, para ver o vislumbrar precisamente lo que no era hasta la fecha. Otra realidad, que aun siendo la misma de siempre, es además otra.



Podrían ponerse cientos de ejemplos sobre esto mismo. Uno semejante a éste de la montaña inversa surgida de un cráter, puede observarse respecto a lo que me motivó a realizar la obra titulada “La 501”, (a partir de una abertura situada en Monserrat), en la que un pico alumbrado por las primeras luces del alba, con

el que había soñado, luce en mitad de la noche. Conforme avanza el vídeo parejo al día, comprendemos que no es la imagen de un monte iluminado que anticipa el alba, sino la de una silueta de una montaña dibujada en la roca. Tampoco consiste en la boca de una gruta filmada desde el interior, aunque en esta serie de inversiones esa era mi visión, donde, tratándose de una cámara fija, imaginaba que nos saca al exterior de una cueva sin habernos movido. Una realidad, que claro está, ya no tiene que ver con la de aquel chamán, aunque trate de asumir sus principios. Por ejemplo, la de creer que se está frente a un lugar excepcional. Un monte en consecuencia que, en esta unión de conceptos, se asemeja a este otro “monte análogo” de Daumal que veremos a continuación, pues es igualmente invisible (de aire en este caso) y habitable; aunque a diferencia del suyo, ahora accedemos a él como muertos caídos en su



Fig. 8 y 9

(79) No pueden entrar en nuestro mundo. Pero pueden llegar hasta la superficie de las cosas. Desconfía de la superficie de las cosas (...) Amanecía el día siguiente cuando Hulé-hulé, la madre (...) Llegó gritando -¡Hijo mío, han matado a tu hermano! (...) El padre le dice:- (...) Lo han convertido en hombre-hueco (...) Él querrá escapar. Irá a buscar la luz a los seracs del Glaciar (...) Ve hacia él y golpea en la cabeza. Métete en la forma de su cuerpo. Y Mo volverá entre nosotros. No temas matar a un muerto (...) Ho se abalanza (...) Golpea la cabeza, quebrando el hielo. La forma de Mo se queda quieta. Ho abre el hielo del serac y se mete en la forma de su hermano (...) Empuja con los codos, y se mueve, y saca las piernas del molde de hielo. Y se oye decir palabras en una lengua que no habló nunca. Nota que es Ho y que es Mo al mismo tiempo. Todos los recuerdos de Mo se le han metido en la memoria: con el sendero del pico Rasganubes y la morada de la Rosa-amarga. (...) – Ahora puedo llegar hasta la Rosa-amarga. Mo sabe el camino, Ho sabe el gesto que hacer. Mando en el miedo y conseguiré la flor del discernimiento-. Cogió la flor, tuvo la sabiduría, y el viejo Kissé pudo dejar este mundo”. (R. Daumal 2006: 83-87)

interior, como en el caso del cráter.

Sin embargo, casi seguro que para el espectador que no haya seguido con atención mi trayecto, estas intenciones pararán del todo inadvertidas. Así, a pesar de que C. G. Jung demostró que los símbolos arquetípicos son idénticos en el tiempo y lo que cambia de ellos son todos esos otros matices o subproductos que les sumamos según la experiencia particular -campos interpretativos que alargamos culturalmente cuando tomamos en cuenta, ya no al propio símbolo, sino lo que se nos ha dicho de su significado -; pueden producirse disonancias, desgarros o pérdidas de significado cuando imaginamos sobre lo imaginado. Creo que en la obra “La 501” acabé rebajando el símbolo a mi propia conveniencia personal y la obra por sí sola no alcanzaba a transmitir tales intenciones. Esta no relación de conceptos con el símbolo es la causa de la dificultad del espectador por entender y aceptar gran parte del arte contemporáneo.

Al margen de esta suma de conceptos que nos mueven en la producción artística, lo interesante aquí es darse cuenta de que el símbolo contiene siempre esta ambigüedad paradójica que es precisamente la que le otorga su numinosidad momentánea. El símbolo juega a darle la vuelta a todo, en un frenesí sin fin que nos engulle, consiguiendo que lo veamos de forma diferente ⁸⁰, ya sea completando un ambiente o completándose a sí mismo.

Mezcla entre lo invisible y lo concreto que en “Socle du Monde” surge al preguntarnos en qué consiste la obra de Manzoni, si en su peana o el mundo al revés que ya no podemos alcanzar a ver completamente sino por nuestra imaginación ¿puede lo inacabado tener un valor artístico completo? ¿Cuál es el punto en el que se considera acabada una obra?

La verdad es que muchas de las piezas antiguas o clásicas que llenan los museos están “más que acabadas”, el tiempo les ha añadido otro cincel. Observamos cada obra tal cual es, en sí y con un acabado perfecto sin reparar en la suma que el tiempo ha quitado. Nadie se para a pensar como sería la Venus de Milo con brazos, el tiempo le ha dado un acabado diferente al que le dio su autor.

Lo roto como inacabado en realidad no es un impedimento en la visión artística como tampoco lo es una categorización simbólica. La gran y tal vez única aportación de Miguel Ángel a la escultura fue el percatarse del valor de la piedra desde la propia piedra y puede que él haya sido el primer caso de voluntarioso inacabador. La visión de esas viejas esculturas griegas,

(80) Así también leemos en Zambrano que: *“Todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente. La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que sólo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión. Cuando el sentido único del ser se despierta en libertad, según su propia ley, sin la opresiva presencia de la intención, desinteresadamente sin otra finalidad que la fidelidad a su propio ser, en la vida que se abre”* (M. Zambrano 2011: 161).

desgastadas y rotas, fue lo que le llevó a forjarse esa célebre y revolucionaria opinión de que una escultura es lo que sobrevive de una estatua al ser arrojada por un precipicio. Piezas como el esclavo “Atlas” muestran la piedra atrapada en la piedra, integrada en sí misma ⁸¹.

A. Rodin fue quien retomó esta avanzada idea de lo inacabado revolucionando la forma de ver y hacer. Este hecho hará que la concepción del arte se amplíe. Así por ejemplo su secretario R. M. Rilke también empieza a ver sus esculturas más como objetos, “cosas” que han de situarse más allá de su significado.

Pero lo inacabado tiene muchas más vertientes. La siempre gratificante utopía suple con creces que una obra se realice o no. Algo, que sin serlo, puede llegar a decir o mover más que una montaña. Tatlin con su monumento no realizado a la Tercera Internacional es el ejemplo de ello. Su triste fracaso con el tiempo ha sido un gran triunfo, pues abre las puertas a presentarnos como hecho lo no hecho. Fracaso que es en definitiva germen inconsciente a lo conceptual.

Brancusi con su “columna infinita” nos muestra una salida sofisticada a lo inacabado. Aun siendo finita, situados a sus pies, su percepción se nos hace realmente infinita.

El campo está ya abonado para que surjan diferentes obras con este espíritu que nos enseña a ver la obra de arte no sólo como lo que es, sino también como eso que, en unos casos espera a ser, y en otros, como lo que no es. Me refiero al “campo de rayos” de Walter de Maria o a esta obra que ya he comentado de Piero Manzoni, “Socle du Monde”.

Todo esto sigue y sigue y se puede seguir desmigando y desarrollando casi sin fin. Lo inacabado desde la idea de recorrido de R. Serra. Lo inacabado desde la búsqueda de la perfección de Antonio López. Lo inacabado desde lo cambiante de J. Turrell, o en el misticismo de A. Kapoor... Antes de acabar con esta serie de ejemplos en los que se nos muestra cómo el arte ha encontrado nuevas expresiones de lo simbólico en relación a este deseo de evidenciar una otredad, aún me gustaría mencionar a Duchamp y Hamish Fulton.

Duchamp, tras Miguel Ángel y Rodin, es otro gran artista que ha conseguido de manera clara esta idea de lo inacabado con su “Gran Vidrio”. Obra que dejó definitivamente inconclusa tras una rotura en un transporte. Fulton, por su parte, no sé si a sabiendas, nos deja al comienzo porque, tal y como lo hemos visto en las obras de Pennone, es precisamente ese paréntesis de los actos humanos lo único acabado-inacabado.

En este juego en el que nos desdoblamos continuamente para capturar algo, acontece que recogiendo el recuerdo de su proyectarse, ese interior nuestro también pasará a no estar dentro

(81) Pensamientos, que llevados de la materia al desarrollo del trabajo, nos sitúan ante su “Piedad”, que bien podría ser el trabajo de un aprendiz que toma este elemento por primera vez.

sino detrás, en lo incógnito del vasto inconsciente hecho topología. Este es el caso de James Hillman en relación a la “Interpretación de los sueños” de Freud (ver J. Hillman 2004).

Decimos entonces que somos igual de verdaderos cuando hablamos del “día” como cuando penetramos en esa incógnita introvertida que tomamos por noche. Otro espacio igualmente desconocido, aunque percibido, en el que creemos poder avanzar sin que esto ocurra en realidad.

Pako Sánchez, al alcanzar una cima virgen, describe perfectamente esa expansión de lo introvertido en lo circundante cuando, hablando de esos momentos en la cumbre, señala como el entorno se prolonga idéntico a su interior ⁸². Cuando “explotamos en la verdad” mediante el estupor, todo lo que se nos manifiesta, lo hace de forma nueva y contundente. Algo que ahora también puede, girando, alcanzar a verse en su noche imaginada, como cuando brillamos invisiblemente ante esa idea que quisiésemos representar. Adentrándonos ahora en esta otra visión introvertida, encontramos cuánto se parece Eckhart a Parménides cuando más allá de sí mismo se reconoce: *“En aquel ser de Dios en donde Dios está por encima del ser y de toda diferencia, allí era yo mismo, allí me quise a mí mismo y me conocí a mí mismo en la voluntad de crear a este hombre (que soy yo)”* (Eckhart 2008: 80).

Nosotros allí somos y no somos nosotros. No en la acepción a que acostumbramos sino en la contraria: el de la conciencia muda que tanto se aproxima a Parménides, pues es tras las puertas del día y la noche donde éste penetra y la divinidad le enseña.

En este ir y venir que nos facilita el símbolo de la montaña, pienso que Daumal creía igualmente que éste, aun mostrándonos mundos contrapuestos, el nuestro convencional y otro mágico sólo por invisible, desconocido e inverso – lo que para mí es ambiente- era un “otro” - lo magnificado-, que sin embargo no dejaba de ser físico ⁸³. Algo que podía habitarse.

En realidad este “físico-invisible” de Daumal, basado en una posibilidad “científica” ⁸⁴ que

(82) *“Tengo la certeza de que el brillo que se adivina en los ojos de mi compañero es el reflejo exacto de mi mirada. A la sazón, el cielo, parejando ser cómplice del momento, muestra un brillante color azul, irrealmente iluminado por el majestuoso Astro Rey”* (P. Sánchez 2004: 109).

(83) *“Kart lo explica a su manera: - No hay en la alta montaña - decía – para lo fantástico, porque la realidad en sí es ya más maravillosa que todo cuanto el hombre podría imaginar. ¿Pueden soñarse gnomos, gigantes, hidras, catoblepas que puedan rivalizar en fuerza y misterio con un glaciar, con el mínimo glaciar?”* (R. Daumal 2006: 80)

(84) Al igual que una masa de gran gravedad tiene en física la propiedad de curvar los fotones, así pueden existir cuerpos invisibles envueltos en una curvatura del espacio. Daumal nos explica: *“Suponiendo que el territorio que buscamos sea una isla, dibujo aquí (segundo gráfico de la página anterior) los itinerarios de un barco que vaya de A a B. Vamos a bordo de ese barco. En B hay un faro. Desde el punto A enfoco con un catalejo en la dirección en que avanza el barco; veo el faro B, cuya luz ha rodeado el Monte Análogo, y nunca sospecharé que entre el faro y yo se extiende una isla cubierta de elevadas montañas. Sigo mi camino. La curvatura del espacio desvía la luz de las estrellas y también las líneas de fuerza del campo magnético terrestre, de forma tal que, navegando con el sextante y la brújula, siempre estaré convencido de que avanzo en línea recta. Sin que tenga que moverse el gobernalle, mi barco se curvará también con cuanto lleva a bordo y se ceñirá al perímetro que he dibujado en el esquema de A a B. Así pues, aunque esa isla fuera del tamaño de Australia, ahora resulta ya completamente comprensible que nadie se haya percatado nunca de que existe”* (R. Daumal 2006: 57, 58).

circulaba en su tiempo, es la puerta trasera a lo “otro” que nos ofrece en “*El monte análogo*”, mostrándonos otro ejemplo de cómo el símbolo consigue amoldarse a cualquier creencia, traspasando con ello la influencia del tiempo en forma positiva (frente al ejemplo de “La 501”).

11

Símbolo y ambiente

Si decimos que el tiempo del símbolo es el tiempo del mito sin historia, entonces veremos que éste no surge ya de allí, de lo mítico, sino que es al revés y que todo este razonamiento pre-lógico e instintivo que definimos por mito es quien nace a partir del símbolo. Si por el contrario tomamos todas estas circunstancias que hemos visto en el escalador en la montaña como un ámbito mítico, pensaremos al revés, que es el mito quien genera el símbolo.

Así las cosas, al decir que el símbolo surge al proyectar nosotros sobre un hecho en cuestión, o su misma imagen u otra asociada a nuestra cultura, el mito entendido como relación e historia entre diferentes símbolos puede ser definido igualmente como una proyección que ya no se realiza sobre el mismo objeto engrandecido, sino hacia lo circundante ambiental. Algo semejante a lo que el psicoanálisis ha denominado identificación proyectiva.

Es cierto que el objeto hecho símbolo a veces llega a desdibujarse acercándonos a pensar que sigue vigente un intento solapado de obtención mítica. Al menos ésta es una línea de investigación que en los últimos tiempos se ha constituido en uno de los ejes fundamentales de la evolución artística y que se manifiesta en el interés por incluir la relación entre la obra y su ubicación.

Si en un primer momento gracias a la abolición de la peana, comienzan a tenerse en cuenta factores abiertos que darán paso al instalacionismo y con ello se llega a la creencia de que el lugar de ubicación o incluso las circunstancias condicionan de manera decisiva su percepción, dando un nuevo giro de tuerca, no deja de ser cierto también que ocurre al revés y que es precisamente una escultura re-contextualizada la que puede llegar a alterar nuestra percepción del lugar.

Afianzada la pureza del espacio circundante de galerías y museos, planteados como lugares descontextualizados en los que el símbolo era capaz de mostrarse en todo su esplendor, es cuando puede surgir una reubicación de la obra en su entorno en contra de esa

descontextualización que en muchos casos había comenzado a ser el fundamento en la producción artística.

Sumado a esto, frente a esos grandes núcleos que son los monumentos, es entonces cuando lo desapercibido pretende avanzar. Así la escultura, en su recorrido, poco a poco se diluye para quedar perfectamente camuflada. Es en su redescubrimiento, sagazmente planteado y sólo apto a aquellos que la pretendan alcanzar, en el que quedan abolidas las incomodidades del gusto (si nuestra atención no está bien afinada no veremos la obra de arte) mientras se garantiza tal trastoque del ambiente que nos lleva, ya de vuelta, inmersos en la convencionalidad, a revalorizar contextos habitualmente no atendidos: sus luces, su vivacidad, el detalle en un jardín, entre un patio, hasta en lo más insospechado; es lo que nos ha mostrado el aún vigente Münster 1997.

Allí, llevadas estas investigaciones al extremo, es donde la desorbitada extravagancia de Kim Adams, que nos muestra lo des-contextual en lo des-contextual, encuentra su contrapunto formal en la cueva del oso de Mark Dion. El primero nos lleva directamente al mundo de la saturación y la no sorpresa, pues tras pasar por dicha gasolinera posiblemente a nadie le extrañaría ver ya nada. El descubrimiento de Dion, nos traslada, sin casi percatarnos, a la tierra física de los cuentos.

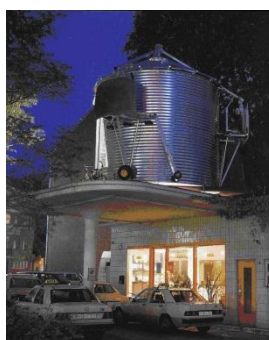


Fig. 10 Kim Adams



Fig. 11 Mark Dion

Galder Reguera, en “La cara oculta de la luna” nos muestra múltiples ejemplos de obras ocultas cuya transmisión sólo puede ser realizada a través de la palabra. Invisibilidad que no deja de transformar el ambiente en el espectador. La ocultación en cualquiera de sus vertientes enfatiza el “descubrimiento” que abraza a ese espectador creativo mientras proyecta esta recreación en el espacio vedado.

Robert Smithson en su intento por recuperar todos esos espacios destruidos por la industria, abrió un nuevo campo de acción. Cuando Anselm Kiefer asienta su taller el interior de un crematorio nazi lo hace para conjurar ese recuerdo casi palpable de aquel lugar. Desde entonces, aquella estancia de muerte en la que se establece, podrá ser entendida desde una

visión por lo menos compensada. Ahora podrá ser vista como un lugar telúrico en el que existen grandes fuerzas, donde la creación y la destrucción coexisten como las dos caras del símbolo-obra.

Cuando Zhang Huan sobrevuela desnudo dentro de un botafumeiro la plaza de la Quintana de Santiago de Compostela, nos habla de este mismo papel sanador del artista y del arte. Cuando Daniel Buren, con sus obras a base de banderines, consigue transformar nuestra visión del lugar sumergiéndonos en un estado anímico festivo, nos muestra hasta qué punto la obra de arte puede transformar nuestra percepción del lugar. Cuando desde el anonimato artístico, proliferan a millares esculturas que representan la serenidad contagiosa del Buda, se pone de manifiesto esta misma capacidad que contiene el arte por poseernos y llevarnos en un viaje allá donde quiera.

Esta transformación en el espectador que se produce a partir de la relación con la obra es, al margen de su posible lectura culturizada, la que utiliza el arte como medio comunicativo más directo.

En casos extremos, también los más deseados aunque escasos, este monólogo puede alcanzar el grado de auténtico diálogo gracias a un caer por parte del espectador en el abismo de lo arrebatado. Un trance en el que la propia obra queda animada y por tanto poseedora de una vitalidad que le libera de su inmovilidad. Así, desde ese mundo extraordinario, la obra nos hablará, y teniendo la facultad de moverse e interactuar con el propio espectador de una forma “sobrenatural”, tendrá la capacidad de producir actos milagrosos o sanaciones.

Al caso de los bafomet (demonios de piedra parlante realizados por los templarios), se le pueden ir sumando infinitud de esculturas e imágenes, que más allá de la razón, gracias en muchos casos al incremento del factor extático que produce la fe religiosa, nos indican, por lo menos, como el arte ya desde los inicios se ha constituido en el mediador por antonomasia entre lo visible y lo invisible.

Puede resultar en principio desconcertante que desde el arte actual hablemos de fe. Pensemos en los secretos que nos comunica Galder Reguera, o los que esconde en un principio Teresa Margolles, que luego conocidos nos hablan de nuestra inconsciencia o ignorancia ante lo aparente. Mundo que se nos abre como un “otro” ambiental esta escondido en la fe que depositemos en que lo que nos cuenta es cierto, si no sabemos en qué consisten sus obras o no depositamos en ellas nuestra fe, no se producirá tal apertura.

Intentando aclarar todas estas opiniones, antes que nada hemos de tratar de situar al símbolo en su sitio. En este sentido entiendo que la complejidad que acarrea el entendimiento del símbolo

deviene de si lo tomamos como algo formado y aprendido, o algo que está en un continuo gestarse y por tanto sin un significado cerrado o concreto. Podemos decir, desde el espectador pasivo, que el símbolo es algo totalmente construido, y entonces, sepamos o no este significado al que hace referencia lo tomamos por pieza de algo, como parte de un lenguaje. Por otro lado, a veces tomamos al símbolo como una manifestación que no necesita de nada exterior para expresarse. En este último sentido es la presencia del símbolo descontextualizado la que parece suplir todo ese lenguaje. Lo que ocurre es que si insistimos en esta dirección, esa presencia entonces se desborda en algo parecido a una atmósfera que nos comunica en parámetros muy diferentes a lo que llamamos normalmente lenguaje. Pensemos, por ejemplo, lo que nos dice Jung sobre el símbolo en “Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia”: *“La vivencia primigenia carece de imágenes y de palabras, pues es una visión “en el espejo oscuro”. Es sencillamente una poderosísima premonición que quiere expresarse. Es como un torbellino que apresa todo lo que se le ofrece y que, al lanzarlo hacia lo alto, le hace adoptar una forma visible”* (C. G. Jung 2007: 89)⁸⁵. *“Aquí la noción clave es la de símbolo en su dinámica por gestarse, entendido como mejor expresión posible de algo todavía desconocido”* (Ibíd. 12). Jung infiere así que *“El símbolo genuino, ha de ser entendido como una visión que aún no puede expresarse de otro modo, o mejor”* (Ibíd. 62), o que: *“El símbolo es siempre un reproche constante a nuestra capacidad de comprensión y de empatía. (...) Quizá sea como la naturaleza, que sencillamente es y no “significa”* (Ibíd. 69).

Existen al menos dos recursos por los que el arte cree lograr el símbolo. Ambos siguen cuestionando la problemática ya planteada por Platón sobre la unidad y lo múltiple unitario. El primero consiste en una aproximación a lo unitario, el segundo en esa multiplicidad por complicación compositiva de la obra. Es la paradoja de Escher en su máxima expresión, pero también la cornucopia siempre desbordada, el laberinto y el nudo, la geometría ornamental del mundo árabe, lo fractal... En definitiva, todo aquello que supera nuestra mirada, deshaciéndose y deshaciéndonos.

El segundo artificio consiste en mostrarnos directamente lo hermético de lo muy concreto. La unidad aislada y ajena a lo reconocible de nuestra cotidianidad. Aquello que a través de la imagen poderosa, golpea nuestra percepción para dejarnos por un instante en el indescifrable y siempre nuevo presente. Algo que se quedará grabado en nuestra retina más allá del tiempo.

(85) Al respecto, aclara en “Arquetipos e inconsciente colectivo”: *“Las representaciones arquetípicas que nos transmite lo inconsciente no deben confundirse con el arquetipo en sí. Son imágenes que varían de muchos modos remitiendo a una forma primordial, es sí no intuible. Ésta se caracteriza por ciertos elementos formales y ciertas significaciones fundamentales que sólo se pueden aprehender aproximadamente. El arquetipo en sí es un factor psicóideo que pertenece, podríamos decir, a la parte invisible, ultravioleta del espectro psíquico”* (C. G. Jung 2010: 253).

Lo desconocido como hueco

Por fin, mi montaña, mi obra, toda ella acumulada en un montón, también es diferente. Está hecha de muchas clases de piedra, de barro, de madera, de vidrio, hierro, poliéster, de miles y miles de fotos, pero igual a la nube que se olvida en niebla al acercarnos, también ésta tiene pasos que flotan discontinuos cuando trata de avanzar entre ellas. Viendo todos esos objetos como si se tratase de una explosión paralizada en el tiempo, cada parte es un mundo cerrado, un símbolo, un hueco colmado, un claro cubierto en el bosque de Zambrano. En su conjunto, nube-objeto porque no tiene base, es una enorme paranoia, un sueño que sin embargo ha sido materializado.

Igual también a como ocurre con un poema, que entre imagen e imagen aún puede haber mil palabras entre medio, ocurre con este montón-nube, que aun creyendo recorrerla caben miles de interpretaciones más. Semejante a la volatilidad de una nube, estos caminos se desvanecen, se multiplican, imposibles de predecir, inalcanzables.

Desde la práctica, si queremos llegar a pensar una idea nueva, aún falta apartarnos del día y su luz para avanzar penetrando en esa noche anterior y caótica. No para alumbrarla con interpretaciones, sino para finalmente apagar la linterna ⁸⁶.

Así, cuando aprendemos a ver estas simas, estos espacios inmensos que caen de las galaxias al átomo, como cuando nos situamos frente a la hoja en blanco, el símbolo es lo primero que se muestra como una intuición aún sin forma, de mil posibilidades, porque sólo hay un destello inicial, esa luz lanzada en nuestra pregunta es lo que nos llega devuelta.

Luego también, en esa apertura del mirar lo circundante como definición del objeto, en vez de dirigir la atención hacia el exterior, podemos hacerlo hacia adentro, hacia nosotros mismos, porque al querer crear nos pasa lo mismo que a Rousseau cuando nos dice que *"No estoy en mí*

(86) Nos dice Zambrano: *"Nada debe de turbar la soledad del que se ha entregado a la noche sin luz ni resplandor alguno, que entonces se alza sobre él, como templo, como cielo. Sólo entonces, cuando la limpidez y quietud de su ser se asemeja a la noche misma, cuando se ha olvidado del sí mismo que vigila, de ese sí mismo que envía a los sentidos que le sirven trayéndole noticias de lo próximo y de lo lejano y que ya solamente por ello escinden la unidad que lo alberga, la santa realidad sin nombre"* (M. Zambrano 2011: 256).

más que cuando estoy solo, fuera de ahí soy juguete de cuantos me rodean" (J. J. Rousseau 2008: 159). ¿Qué ocurriría si llevásemos al extremo esto que nos dice Rousseau y dejásemos de lado todas esas imágenes que se nos muestran dentro? ⁸⁷ ¿Ver esto no es ver al tiempo transportado y luego proyectado en un hueco el vacío de lo no conocido?

Existen muchos intentos por definir el símbolo, pero como ocurre con el sueño, no podemos hacer completa nunca su definición porque siempre sumamos algo a este inicio aún sin atributos, en el que proyectamos de manera circunstancial nuestra propia existencia en conjunto, interior-exterior, que le da forma y sentido, pero cuyo resultado es subjetivo.

Éste no es un tema baladí, porque si conseguimos dicho mirar, estamos ahora frente algo en suspenso, nosotros mismos flotando, o cayendo sin sustento ni límites.

Silencio que era atraído por la soledad ⁸⁸ haciendo prestar atención a ese vacío sordo, o a la posibilidad de que sea sonoro más allá de sí, tal y como nos dice H. P. Blavatsky en "La voz del silencio", también en aquel "Pat". Fuera, en otro fuera diferente y nuevo por interno y consciente, en el cual caemos al ver proyectado lo que entendemos por vacío, que primero sólo imaginamos, pero que en realidad trasponemos de lo externo, para ver cómo *"hay mil caminos aún no transitados"* (E. Salgado 2007: 229). Igual que fuera, entonces imaginamos dentro, al interpretar, porque trasponemos esto exterior en lo pensado y lo pensado en lo exterior.

Así decimos que el símbolo deviene primero de dentro, de la noche imaginada como proyección de una vivencia exterior, que cuando se hace doblemente, viendo al tiempo estos huecos, su cara visible recoge esta cualidad de lo no representado en transparencia, numinosa cuando se deja imaginar, ambiente, presencia, conciencia, inteligencia...

Un buen ejemplo en todo este juego entre proyecciones e introyecciones es Troxler. Pienso que él ve claramente esta cuestión cuando nos dice: *"El interior de la naturaleza exterior está íntimamente relacionado con el interior de nuestra propia naturaleza; porque en nosotros y fuera de nosotros la naturaleza forma una unidad con lo Divino, raíz y fuente de la fuerza creadora que en nosotros hace*

(87) Un ejemplo de este tipo de pensar podría ser el siguiente: *"Accidente efímero e inútil, yo no existía, no existiré. Encuentro con sorpresa mi idea más vasta que mi ser; y, si, considero que mi vida es ridícula a mis propios ojos, me extravió en tinieblas impenetrables"* (Senancour 2009: 181).

(88) Enrique Salgado Fernández también nos habla de esa misma necesidad de la soledad para poder proyectar bien según Bachelard, que normalmente llamamos concentrarse: *"En abril del 87, refiriéndose a por qué precisamente ha dejado de ir a Sils María y Niza, dice: "En ambos lugares me falta ahora la primera y más esencial condición: la soledad, la profunda tranquilidad, el apartamiento, la lejanía, sin la cual no puedo descender a mis problemas"* (E. Salgado 2007: 144), como convencido de que *"la soledad fecunda y libremente elegida es el hallazgo de una nueva clase de riqueza, el descubrimiento de lo más propio, aquello que nada ni nadie puede arrebatarnos"* (Ibid. 53).

afloorar a la conciencia los pensamientos, y que fuera de nosotros hace surgir las cosas a la vida. De ahí este hecho maravilloso: mientras más nos adentramos en nosotros mismos, apartándonos de las apariencias, más penetramos en la naturaleza de las cosas que están fuera de nosotros” (A. Beguín 1993: 125).

Todo queda abierto entonces, rotos los lazos que nos forzaban a saber por medio de oposiciones ⁸⁹.

Respecto a esta visión que va forjando una topología del pensamiento, nos dice por ejemplo Enrique Salgado Fernández de Nietzsche: *“En Nietzsche no hay caminos rectos trazados previamente, sino senderos tortuosos que comunican con otros senderos. Su estudio es siempre una construcción (o si se quiere una reconstrucción). No está dado de antemano cuál debe ser el orden expositivo. Nietzsche es un bosque en el que nos sorprenden y asaltan los hallazgos. Potenciar un aspecto u otro es ya decidir una lectura determinada. ¿Por dónde empezar y por dónde terminar? Muchos recorridos son posibles, porque no hay recorridos obligatorios. En Nietzsche hay articulación interna (y es incluso implacable) pero no es lineal ni sistemática sino un juego de espirales y bucles que se entrelazan ante el lector para que éste lea, en el sentido nietzscheano del buen leer*” (E. Salgado 2007: 13).

Apertura que nos llevará a comprender un poco mejor la poesía y el arte. En ese estado de cosas ocurre algo sin embargo paradójico, algo que debería ponernos en alerta: habiendo muerto la verdad de lo percibido tanto externa como internamente, al apartarnos hacia los límites de lo no representado, acontece un resurgir transformado en otra verdad más sutil y profunda, - aquella de Heráclito y su ausencia en el devenir ⁹⁰, ésta misma que le hace ver a Nietzsche lo dicho como algo provisional ⁹¹, o que Witold Gombrowicz encuentra retroactiva ⁹².

(89) *“Podemos decir que no existen contrarios absolutos, sino diferencias de grado. No hay dos cosas idénticas sino individuos diversos que agrupan multiplicidades irreductibles. Los hombres vivimos y somos reales, pero nuestro ser en el mundo como facticidad, nuestro cuerpo, es una unidad aupada sobre una infinidad de multiplicidades. La pluralidad de órganos y tejidos no es sino la superficie bajo la que yacen otras realidades: células, moléculas, átomos o partículas subatómicas, en un descenso probablemente sin fin*” (E. Salgado 2007: 32).

(90) *“Heráclito sugiere que “verdadero” equivale a “profundo” (...) Con Heráclito aprendemos que el alma no sólo se refiere a una región en el sentido topográfico de Freud, ni tan sólo a una dimensión en el sentido que le da Heráclito; el alma se cultiva a medida que tiene lugar una operación de penetración, un insight en las profundidades. Si el alma es in impulsor primario, entonces su primer movimiento será profundizar, con lo cual aumenta su dimensión, al igual que Freud agregaba cavernas y otros componentes a la psicología mediante sus exploraciones topográficas*” (J. Hillman 2004: 47)

(91) *“Vendrán otros filósofos que pensarán con otros modos, nunca será dicha la palabra definitiva, la filosofía de Nietzsche siempre tiene este carácter de apertura a lo que aún no ha sido, por eso emplea tantas imágenes alegóricas ligadas al presentimiento de un futuro, que no viviremos, pero que intuimos como inagotable*” (E. Salgado 2007: 290).

(92) Nos dice Witold Gombrowicz: *“Así, anuncia la Poesía, se entusiasma con la Poesía: es Poeta, y como tal venera la grandeza e importancia del Poeta; no sólo los demás han de arrodillarse ante él, él también se arrodilla ante sí mismo. ¿Acaso no lleva sobre sus espaldas un peso que lo dobla? No sólo cree en la fuerza de la poesía sino que se obliga a creer en ella; no sólo se ofrece a los demás, sino que les obliga a consumir esa divina ofrenda, como si de una* (continúa en la siguiente p.)

Enrique Salgado Fernández continua diciéndonos que *“esta manera de vivir, tan dura y difícil pero a la vez tan realista, exigente y profunda, es Dionisos reencontrado: “Zaratustra es un danzarín – es como aquel que posee la visión más dura, más terrible de la realidad, aquel que ha pensado el pensamiento más abismal no encuentra en sí, a pesar de todo, ninguna objeción contra el existir, y ni siquiera contra el eterno retorno de éste-“* (E. Salgado 2007: 205). Con ello se regresa doblemente y aunque se sume uno mismo a lo negro de lo incierto, hacia adentro, se retorna a una idea más honda, sin imagen, atmósfera sobre atmósfera que los griegos llamaron éter, brillante aunque sin luz.

Y digo doblemente porque también se hace hacia fuera. Jung, como si se estuviese refiriendo a Nietzsche escribe: *“Aquel que busca el fundamento, que se sumergió hasta lo más profundo de sí mismo. Fundamenta así su universo. Lo edifica para sí mismo sobre una base en la que todo emana, brota y salta: donde todo es primordial y espontáneo en el más pleno sentido de la palabra. Y consecuentemente también es divino”* (C.G. Jung y K. Kerényi 2004: 24).

Así encontramos que Troxler tenía razón, que cuanto más profundo viajamos, cuanto más nos despojamos, más cerca estamos. Yo añadiría a esto que cuanto más cerca estamos también nos confundimos más, porque coincido con Joseph Campbell en que *“La “muralla del Paraíso” que esconde a Dios de los ojos humanos, ha sido descrita por Nicolás de Cusa como constituida por la “coincidencia de los contrarios”* (J. Campbell 2009: 87).

Aquel camino de la síntesis resulta en apariencia más verdadero sólo porque por encima de la norma opositora se haya otra que nos inculca el sentimiento de verdad. Verdad que no encontramos en ningún lado cuando seguimos sin conformarnos. Entonces aprendemos sin palabras, y diría que sin tiempo, pues lo que vemos es tan solo su halo, su perfume, esa metáfora olvidada del concepto de la que nos habla Nietzsche.

13

De cara al abismo

George Steiner contrapone lo activo frente a lo pasivo tratando de ser fiel a una tradición occidental. El análisis y la lógica frente a la meditación (G. Steiner 2007).

(92) *hostia se tratara. Ante tan hermética actitud, ¿dónde crear una fisura por la que se cuele la vida que está afuera? Y no estoy pensando en un cantor de tres al cuarto: lo dicho puede valer para el más celebrado y reconocido de los Poetas. Si por lo menos supiera tratar su propio canto como una manía, como un rito; si por lo menos cantara como aquellos que cantan por obligación, sabiendo que lo hacen en el vacío. Si supiera decir, en lugar del altivo “Yo, Poeta”, esas mismas palabras pero con timidez, con miedo, hasta con asco.... ¡No! ¡El poeta no debe adorar al Poeta!”* (W. Gombrowicz 2009: 34).

Contraposición irreconciliable, según él, pero que yo matizaría: nada hay más nuestro que la figura del escalador, a la vez tan semejante a lo que puedo entender del Zen.

Sólo existen opuestos radicales si consideramos a las dos partes por igual -en términos absolutos-, este es el límite de su indefinición pero cuando conseguimos dar un paso más, Eckhart nos enseña que se anulan, que son lo mismo y que Dios tomado como Ser, instantáneamente se extiende como Nada. Es la Nada en la que se alcanza la síntesis y de la que sin embargo Parménides reniega cuando intenta explicarse. Platón, siguiendo esta vía, introduce el término de “opuesto relativo” por el que lo infranqueable pretende tornarse accesible.

Percy B. Shelley en *“Prometeo liberado”*, al seguir un camino diferente al de esta síntesis, consigue hacernos comprender, mediante la visión parcial de cada uno de los opuestos, que el camino que ha de ser tomado es otra cosa a su indiferenciación. Así, la síntesis no pertenece a la unión de ambos, sino al ingreso pleno en cada una de las partes. Su reconversión en otra totalmente diferente habla precisamente de un intento por superar esta norma mental de lo opuesto. Hay en él, al igual que en Nietzsche, un punto de vista que ya nada tiene que ver con los opuestos ni con una síntesis a partir de ellos ⁹³. Para Shelley, la libertad sólo es alcanzada cuando logramos el amor y la belleza en una naturaleza que, siendo la misma, es ya radicalmente diferente.

Es, sin embargo, en *“Epipsychidion”*, donde Shelley recorre con mayor claridad este camino, esta lucha por conquistar ese misterioso tercer astro. Aquí es mucho más importante la unión con su hermana Tierra de la cual él mismo se siente separado a causa de esta imaginación, la de lo opuesto, o luego más allá de ésta, la de la Verdad. Shelley, como el héroe de Campbell, va cincelandos todos estos arquetipos hasta conseguir pulir la sencillez en el ambiente, la calma, un algo casi sin nombre, algo humilde, en donde las fogosidades oníricas de una imaginación penetrante quedan por fin abolidas y ya no hay deseos ni preguntas ⁹⁴.

Dicho de otro modo: *“Tampoco para Hölderlin se pueden coger los frutos del ‘árbol de la vida’ mediante un pensamiento discursivo, que procede de escisiones y oposiciones: ‘El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona’. Hölderlin sostiene con Lessing que es uno ‘de los prejuicios del hombre considerar el pensamiento como la cosa primera y más noble’. El pensamiento y la autoconciencia humanos constituyen únicamente una parte del ser, una potencia, aunque una de las más*

(93) Juan Barja a este propósito recoge en “Historia, sueño, fin” la siguiente cita de Nietzsche: “El tiempo no es un continuum, no existen sino puntos temporales totalmente diversos entre sí: no hay ninguna línea”. (J. Barja 2010: 73).

elevadas, de la naturaleza. No se puede poner el pensamiento como fundamento de la naturaleza, no se puede poner la conciencia como fundamento del ser." (R. Bodei 1990: 32). *"Hölderlin se impone la tarea de expresar lo desconocido, de decir lo impensado. Para hacer esto, el sujeto se descentra, abandona su "egoidad" limitada y se precipita al "abismo" del objeto.*" (Ibíd. 51).

Remo Bodei en este ensayo nos muestra con estas afirmaciones que, a pesar de las peculiaridades de cada uno, también estas ideas penetrantes más allá de una tierra primigenia, y que bucean en busca de una lógica silenciosa, lejos de ser exclusivas a Shelley, son comunes al buen poeta. Esta misma sencillez, que por fin alcanza Shelley, podemos encontrarla, aunque diferente según cada personalidad, en Thoreau (D. Thoreau 2004), en Reclus (É. Reclus 2008) o en Matiessen (P. Matiessen 2008). Todos ellos se limpian, se desprenden de lo complejo para habitar una nueva naturaleza que ya no es mera imagen ni idea, sino un ideal sin nombre que se haya oculto en lo presente. Sin embargo, si atendemos a sus diferencias, más que una unidad compartida, hay entre ellos un camino ignoto, un laberinto de escalas que confluye más allá de lo que verdaderamente conocemos. Nuestro camino.

Desconocimiento que sin embargo nos engaña nuevamente, tal como nos ha señalado Campbell en opinión de Nicolás de Cusa, porque cuando creemos reunirlos a todos en busca de esa sencillez que insisto: desconocemos; nuestra ignorancia acorralada es la que busca un nuevo camino de subsistir a partir del cual encuentra esta unión.

Visión que sólo alcanzamos a percibir cuando, sin razonar, nos situamos en un estadio anterior⁹⁵, cayendo por entre los abismos en los que cada uno es cada uno, sin valorizar ni enlazar, de cara precisamente a este innominable vacío en el que todo desaparece; veremos

(94) Desde lo irresumible: "¡Ay, incluso las palabras que ahora te ensombrecen \ brillan, como un relámpago, de inusitado modo!" (v. 33, 34), "¡Ay, no sólo soy tuyo, sino de ti una parte!" (v. 53), *Alguien como tú busco entre las fantasías \ pero tan sólo encuentro, ay, mi propia flaqueza. \ Me halló, extraña, en la senda de la vida y me atrajo \ hacia una dulce muerte; así el día a la noche, \ primavera al invierno, la esperanza a la pena \ conducen a la luz, a la vida, a la calma.*" (v. 70-75), *"En su quieta luz bailan estelares espíritus, \ los saltarines rayos de venenos que brotan \ bajo el fulgor del alma –demasiado profundos \ para que los alcance la mente o los sentidos."* (v. 87-90), *"y se siente en el alma, más allá del sentido, \ un aroma salvaje, escarcha encendida \ que se funde en el seno de un helado capullo."* (v. 109-111), "¡Esposa! ¡Hermana! ¡Ángel!" (v. 130), *"Estrechos son el corazón que ama, \ la mente que contempla, la vida que sostiene, \ espíritu que crea un solo objeto o forma \ para su eternidad construyendo un sepulcro. La mente se distingue así más de su objeto: \ separa el mal del bien, la pena de la dicha, \ lo vil de lo que es noble, lo efímero \ e impuro de lo que es claro y durable. \ Si dividís la escoria, el sufrimiento, \ podréis disminuirlos hasta que se consuman;"* (v. 170-179), *"Temerario busqué bajo formas mortales \ la sombra de aquel ídolo que creara mi mente. \ Algunas eran bellas, pero huyó su belleza; \ algunas otras sabias, de palabras traidoras; \ y una fue –¿por qué no para mí?-, verdadera."* (v. 267-271), *"...Y un sueño más hondo \ dispó aquellos otros de barro como el fuego \ al humo..."* (v. 338-340), *"Ha llegado el día en que has de huir conmigo. \ Sigue siendo una hermana vestal para esa parte \ que queda aún en mi efímera y oscura."* (v. 388-390), *"Y cada movimiento, olor, acento, rayo \ está en armonía con esta honda música \ que es alma del alma, como si ecos fueran \ de un sueño anterior a nuestro origen."* (v. 453-456), *"...Y habiéndose borrado \ toda ornamentación diestra y antigua, \ en su lugar la hiedra y la viña salvaje \ entrelazan profusos sus retorcidos tallos."* (v. 497-500), *"Llevando una vida sencilla, ese pálido \ siervo que es el lujo no estropeará cuanto \ ornamentar pretende: aún Naturaleza \ habita con sus hijos la colina."* (v. 525-528), *"Conversaremos hasta que se tome \ tan dulce el pensamiento que, muerto a los vocablos, \ haya de renacer en miradas que lancen \ en el pecho callado conmovedor acorde, \ concertante silencio carente de sonido."* (v. 560-564) Aun siendo consciente que no se puede resumir un poema pues perdemos entonces toda esa serie de resonancias internas que en su transcurrir nos conducen a través de escalas paralelas a aquello "otro", creo que estos extractos explican de por sí lo que he intentado decir.

entonces como es nuestra propia ignorancia la que trata de engañarnos aunando para esconderse de nosotros. También nos damos cuenta entonces de que esa conclusión inicial, eso cualquiera ante lo que nos habíamos detenido en principio al tomarlo como síntesis, ya no es tan verdadera.

Ingresaremos entonces en ese humo lumínico sin forma que aún nos falta atravesar, cruzar “ese límite donde las palabras nos abandonan y no podemos extrañarnos, si sentimos vértigo al mirar el abismo oscuro de lo poco que conocemos” (P. Shelley 2001: 35). Este es un paso imprescindible. Hay que caer en las honduras de lo interno, y luego, en lo externo superarlas, viendo como quedan desdibujadas por pequeñas y artificiales.

Nos cuenta Thoreau: *“Tras una calma noche de invierno me desperté con la sensación de que mientras dormía me había sido formulada una pregunta a la que yo había tratado en vano de responder en medio del sueño. ¿Cómo, cuándo, dónde? Pero surgió con el amanecer la Naturaleza, en la que viven todas las criaturas, atisbando por mi ventana con rostro satisfecho y sin pregunta alguna en sus labios. Desperté, pues, a una cuestión ya resuelta, a la Naturaleza y a la luz del día. La nieve, salpicada de agujas de pino, que yacía pesadamente sobre la tierra, y hasta la misma ladera sobre la que se asienta mi cabaña parecían decir: ¡Adelante! La Naturaleza no hace preguntas ni responde a ninguna de las que formulamos los mortales”* (D. Thoreau: 2004: 259).

Cuando Thoreau escribió esto, tan sencillo y a la vez tan profundo, ya había trascurrido cerca de un año de aislamiento voluntario en los bosques cercanos a la laguna de Walden. A partir de aquí, su vida gira, el libro cambia, se ha sanado, ya no caben esas preguntas de una cabeza atada a sí misma que cuestiona.

Pero al tiempo, ¡qué difícil es pedir que nos zambullamos! Que olvidemos todo esto, lo uno y lo otro, porque está claro, como Barja nos dice, el “sí” ya contiene el “no”, y viceversa (J. Barja 2010: 47-49). Pero olvidándolo también a él, ¡qué diferencia! Sin análisis, sin poesía. ...donde sin embargo se dice que se encuentra.

Cuando Bachelard desciende hasta la respiración física de aquel que lee ¿no sugiere en ella una relación entre su cadencia y lo imaginado? Son muchos los autores que nos han hablado del ritmo tratando de definir la poesía por medio de éste, de la composición en general. Es cierto que toda poesía es ritmo, base de la lógica si se quiere, pero todo lo hecho, todo lo que deviene, lo es igualmente. Este tiempo congelado que contiene lo escrito y que nosotros animamos al leer o al escuchar acoplando nuestro pensamiento a él, bajando, bajando hasta nuestra respiración,

(95) Nos dice Jung sobre esto: *“Me parece especialmente importante para nuestra hipótesis de los fenómenos de consciencia múltiple, el que en Paracelso la visión característica de los alquimistas – las chispas que brillan en la negra sustancia arcana- se transforme en el espectáculo del “firmamento interior” y sus astra. Muestra la oscura psique como un cielo nocturno sembrado de estrellas, cuyos planetas y constelaciones representan los arquetipos en toda su luminosidad y luminosidad”* (C. G. Jung 2010: 223)

tanto, que “arriba” nuestras estructuras de pensamiento fluyen sólo a su compás, marcan un sentido global al arte. Esto es así y es diáfano, pero este río, a pesar de tener que ser ritmo para ser, es sobre todo agua y no simplemente orografía. Su orografía le da tal o cual carácter, mostrándonos las cien mil facetas de sus partes, sus diferencias entre unos y otros. Pero si, por ejemplo, al hablar del río nos olvidamos del agua, al tratar de analizarlo por la forma en que fluye, nunca saborearemos su frescor, nos quedaremos cortos, lo habremos perdido. Tal es nuestra dificultad.

Bachelard jungiano o lo que es lo mismo, platónico; también advierte una inteligencia del inconsciente. De algo que desconocemos pero intuimos que desde atrás, o atrás de las cosas, de las circunstancias, nos guía. Que nos hace ver precisamente lo que “él” quiere que veamos, que se manifiesta a través del mito vivo y que sólo alcanzamos cuando quedamos a merced de sus parámetros, los del mito ⁹⁶.

Mentalidad primaria más que primitiva donde ante el asombro cabe un todo ambivalente de formas indistintas, es en este ámbito donde vemos la función de estas oposiciones, la de definir mediante restricciones y omisiones de nuestra ignorancia. Así, cuando ampliamos la visión, observamos que tales oposiciones en realidad no existen. Éste es el comienzo, donde tenemos que empezar a definirnos como centro entre centros, sin ver límites que sólo imaginamos como defensa o como presa.

Haz la prueba, imagínalo primero si quieres: todo se abre y poco a poco queda atrás el umbral. O mira alrededor, da igual dónde, todo está ahí rellenando esos huecos.

Rozar el error, de cara a él, siempre con la espalda al descubierto, es la única postura que podemos tomar si queremos profundizar verdaderamente en algo. Hasta aquí es hasta donde se nos enseña a llegar, a lo poco que podemos aspirar. El campo de las Humanidades es un terreno pantanoso, un mundo de luces difusas en el que el agua ennegrecida se confunde con el cielo diáfano y el cielo de invierno con la tierra parda. Y ahí, entre juncos que crecen y mueren sin distinción, amalgama interminable, si lo que queremos es pisar con pie firme y salir, de seguro que nos hundiremos.

(96) “En la mitología enseñada se empieza por lo general en vez de empezar por lo particular. Se pretende hacer comprender sin tomarse el trabajo de hacer sentir. Cada cantón del universo recibe un dios nominalmente designado. Neptuno toma el mar; Apolo el cielo y la luz. Solo se trata de vocabulario. Por lo tanto, un psicólogo del mito tendrá que hacer el esfuerzo de encontrar cosas que estén detrás de los nombres, para vivir, aun antes de los relatos y los cuentos, la ensoñación primitiva, natural, la ensoñación solitaria, la que recoge la experiencia de todos los sentidos y proyecta todos nuestros fantasmas sobre todos los objetos” (G. Bachelard 2005: 196).

De esta práctica por lo menos aprenderemos que lodo y niebla, aunque tengan muchos nexos, no son lo mismo. Por un lado, la poesía, el mito, el arte... vale más penetrar en ellos que simplemente verlos o escucharlos. Quien los vive es aquel que podrá abandonarse a ellos con más perfección: -*“Hay un olvido de toda existencia, hay un silenciarse de todo nuestro ser. Cuando se produce es como si lo hubiéramos hallado ya todo”*- nos dice Hölderlin (F. Hölderlin 2003: 91). Un “hallar todo” que impone el “silenciarse”.

No existe una razón de las alturas, quien es sustentado entre las corrientes aéreas no necesita de ella. Pero ¿acaso no es esta turba inestable nuestro soporte que imaginamos desmigarse? ¿Cómo distinguiremos entonces? ¿Cómo lo comunicaremos? A pesar de querer más, de desear perdernos efectivamente para que el recuerdo deje de nublar por fin este deseo nuestro alcanzando su esencia, lo cierto es que aunque se nos enseñe la entrada o la salida de la ciénaga, como premisa anterior se nos exige explícitamente no salir (ver por ejemplo como R. Bodei 2010 arremete contra las interpretaciones científicas sobre el *deja vu*). Así, aunque entre grises y ocre que a veces confundimos con dorados, como ocurre con la niebla en el pantano, nos enorgullecemos de ello: -¡Es nuestra obra!- decimos.

A pesar de esto, merece la pena aunque sea tan sólo por un instante detenernos y escuchar rellenarse nuestro silencio, observando que sus dinámicas no cambian nada. En este estado casi sin palabras, que no es sino un balbucear, como habitando una nebulosa anterior a la imagen, me pregunto: ¿no es ésta la única manera en que se puede realizar un auténtico intento de profundización?

Pienso que el poeta o el artista en general es precisamente quien se da cuenta de estas cosas, y que entonces, al menos “el grande”, dirige sus esfuerzos a la desarticulación de todos estos saberes normativos que se hallan escondidos tras la imagen y el símbolo, pues lo único que hacen es constreñir su realidad.



Fig. 12

CRUZANDO LA NADA, 2008
Salar de Uyuni, Bolivia
Video HD 16/9 H 25' loop

Resumen de la primera parte

A lo largo de esta primera parte he tratado de evidenciar la idea de otredad como fundamento de todo trabajo artístico, he explicado sus causas y en qué consiste. También, desde la perspectiva del que hace, hemos ido recorriendo a partir de esa distinción entre presencia y significado contenidos en el símbolo, un camino que nos ha conducido de su concreción a una abstracción no por ello menos vívida.

Este anhelo de penetrar en lo informe viene reflejado en parte de la bibliografía sobre el tema de las nubes y constituye un sentimiento común en multitud de artistas que nos conducen a un mundo paralelo sin el cual no se puede entender su trabajo.

Al intentar definir esta otredad artística la hemos ido diferenciando respecto a otras otredades, tal es el caso del mundo chamánico o el contundente “aquí” del escalador, entre los que el artista deambula interpretándolos.

También he mostrado cómo esa cualidad “otra” del símbolo habita en nuestro interior y que enfrentarse a lo desconocido incrementa de por sí lo circundante. Así, podemos decir que cuando este incremento se concentra como algo concreto es cuando podemos empezar a llamarlo símbolo. Definición que al irse concretando podría distinguir entre algo sublime y lo que podemos entender por símbolo: Dejando al margen las alucinaciones, cuando un objeto es observado desde el estupor como algo que se incrementa a sí mismo hablamos de algo sublime, pero en el momento que le asociamos un valor conocido, un deseo, otra idea o sobre todo una interrogación, diría entonces que hablamos de un símbolo.

Apartándome de lo establecido para comprender mejor cómo surge un símbolo, me he remitido a todas esas experiencias del montañero y el escalador, sus alucinaciones, estupores o relaciones animistas que mantiene con la montaña, encontrando en ellos un sentimiento semejante en ocasiones al religioso. También he distinguido una nueva manera de entender lo simbólico en aquellos que sin tener tales experiencias las tratan de asimilar, porque entonces pasa a entenderse símbolo como signo y su vivencia como mero significado.

Desde esta perspectiva en la que se considera una experiencia incrementada como prueba o evidencia de encontrarnos ante un símbolo, he analizado la alteridad física que representa una cima, pues siendo en ella donde confluyen dos realidades antagónicas (tierra y aire), se convierte en la aspiración que pretende cualquier escalador.

Así, también he mostrado algunas de las dinámicas por las que el arte alcanza lo propiamente simbólico y cómo la revisión de estos procesos constituye uno de los caminos por los que se renueva evolucionando.

Finalmente he tratado de profundizar en este aspecto introvertido por el que nos aproximamos a una otredad. Así, he intentado mostrar cómo nuestro pensamiento puede ser concebido como un paisaje de conceptos en los que se da cabida por igual tanto a lo que vemos como a lo desconocido y cómo es en esta dinámica, mediante la que construimos una realidad paralela, en la que el “buen artista” aprende a introducirse para finalmente reconocer su inconsistencia. Así lo hemos visto cuando he negado lo opuesto o la verdad.

Ante esto he invitado a encarar un símbolo sin atributos. Algo indeterminado y que sin embargo se nos hace más contundente cuanto más lo perseguimos, pues no deja de ser una proyección, una defensa psíquica según Freud (en este caso ante lo desconocido) que incrementa tanto lo exterior como nuestra propia respuesta interna.

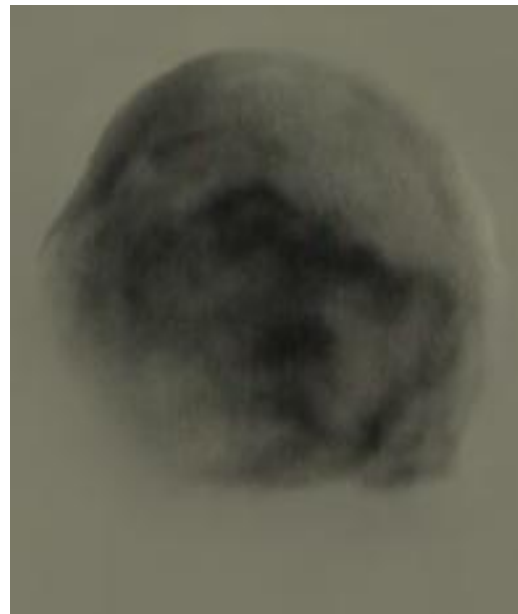


Fig. 13 “Retrato de alguien futuro”

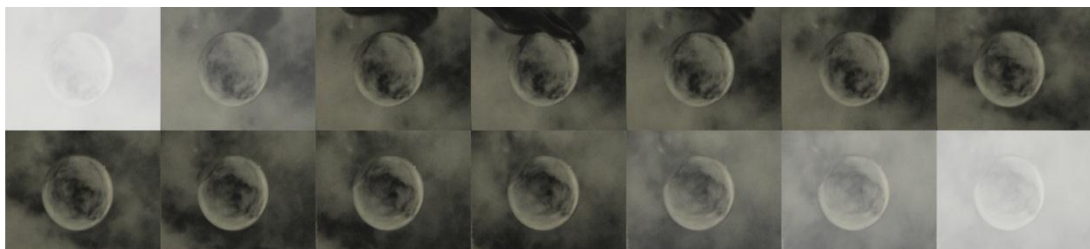


Fig. 14 Vídeo de donde se obtiene la imagen anterior. Consiste en una grabación de una bola de cristal sobre la que corren nubes por encima.

PARTE SEGUNDA

MITO Y REPRESENTACION

Aclaraciones:

No pretendo aquí un estudio sobre la mitología como ciencia ni como historia de esa ciencia. Aunque aquí los haya, tampoco pretendo una recopilación de mitos, sino una reinterpretación argumentada en paralelo a cerca de algunas ideas que se pueden extraer de la mitología griega.

Igual que sostiene H. Zimmer sobre la correcta comprensión de la mitología india en relación al yoga, opino que la comprensión de lo mítico necesita en paralelo una vivencia o visión, y que ésta surge cuando apartamos de la mente todo el sistema de creencias superficiales que se imponen a nuestro mirar. Así, debemos todavía sumergirnos hasta sentirnos rodeados, incluso ahogados por esas aguas, para poder llegar a decir al igual que Goethe: *“La fábula de Prometeo estaba viva en mí.”*⁹⁷.

En tal viaje hacia lo mitológico considero que será necesario aprender a mantener la respiración y no perder ese oxígeno al zambullirnos, no debemos gritar, no debemos fijarnos en el dato, sólo así conseguiremos bucear. En definitiva, debemos aprender a mantenernos firmes en la resolución de apartar cualquier tipo de representación para alcanzar a intuir ese vasto territorio situado entre lo que se nos ha enseñado y lo que yo propongo.

En este sentido, si Jena-Pierre Vernant (J. P. Vernant 2007) al estudiar el mito en Hesíodo encuentra una lógica no racional a la que se supeditan todos sus mitos, de forma semejante nosotros, al pretender profundizar, debemos situarnos más allá del propio argumento.

Ahora bien, ¿Parten el mito y el arte de un mismo principio? Si aprendemos a diferenciar que sus ámbitos no son los mismos ¿Hasta qué punto podremos decir que comprendemos un mito? ¿Puede ayudarnos a ser mejores artistas el intentar comprender su origen?

Con esta lucha contra lo infranqueable que se abre en la mente del que hace, que sin entender cómo, consigue describir otros caminos posibles, me refiero al surgimiento de lo profundo como vivencia del entendimiento en el que lo dicho ya no es sólo lo dicho, ni lo hecho sólo lo hecho. Algo que interpreto como un “estado” en el que todo se ve arrastrado confiriendo a lo dado un valor no acostumbrado. Tal y como ocurre con la comprensión de una obra de arte.

Así, aunque haya tomado “mil” anotaciones de los libros sobre los que me he apoyado para explicar y documentar esta segunda parte, si lo que quiero es hablar del mito, de ese ambiente

(97) Karl Kerényi comenta que Goethe al vivir en él mismo el mito de Prometeo es capaz de prolongarlo actualizándolo (K. Kerényi 2011). Pienso que esto es así porque la vivencia de lo profundo es la que nos hace hundirnos hacia fuera o hacia dentro, que da igual, y en el camino, se lleva las cosas hasta tal punto, que el que hace, ve más esta certidumbre escondida que la propia realidad concreta con la que trabaja.

que se desprende del símbolo, tales anotaciones serían, sin duda, lo menos importante. Desde ese “estado” en el que querría que nos sumergiésemos, trataré de explicar que el arte debiera ser entendido por nosotros como un intento por dar respuesta a esa vivencia de profundidad.

Esta es la premisa socrática que tomo al encarar el mito: hablo de lo que no sé, ni mucho ni poco, como le ocurriera a Edipo al superar inicialmente aquel enigma ⁹⁸ de la esfinge. Tal vez sólo nos queda eso, porque, aunque personalmente crea que mito no signifique sólo un merodear ⁹⁹, algo difuso, como alcanzar un último hueco, esto último es lo único a lo que podemos aspirar si pretendemos ser entendidos.

(98)...“Entonces yo, apenas me presenté, Edipo, el que nada sabía, logré darle fin, usando mi inteligencia y sin aprender nada de los pájaros”. (Sófocles Compilación 2012 (v. 397-98))

Aquí Edipo contesta con su inteligencia y contesta bien. Sin embargo la paradoja en la que nos introduce Sófocles es que aun siendo acertado a lo que llega la mente, sólo a través de la experiencia es cuando se consigue saber de verdad.

Se entenderá mejor esta paradoja más adelante, cuando al hablar de “las aves” de Aristófanes, identifique los pájaros a los chamanes.

(99) Pensemos aquí por ejemplo en “Claros del bosque” de María Zambrano (M. Zambrano 2011) y su continuo merodear que nunca es definitivamente salir, ingresar en ese claro; y a pesar de que nos lleva introspectivamente a la noche en que se declara órfico-dionisiaca ¿es realmente esa noche, algo que podamos identificar a ciencia cierta con lo mítico?

“Las Argonáuticas” y el viaje al Hades

En este primer apartado voy a intentar extraer del argumento de “Las argonáuticas” de Apolonio de Rodas ese ambiente de creencias que rodeándolo, moldean una trama mítica de origen chamánico en relación al estrato infernal cosmogónico.

Aunque de momento todo lo que cuente pertenezca a un tipo de creencia muy elaborada y por tanto secundaria, veremos que sin embargo esta obra tardía (250a.C.) todavía conserva un conglomerado de ideas mágico-chamanistas sin las cuales nos sería muy difícil entender esta obra. Así, pese a la existencia de voces contrarias que mantienen un escepticismo claro frente a un chamanismo griego ¹⁰⁰, veremos hay paralelismos más que evidentes. Diría más, cuando tratemos de profundizar un poco en cualquier mito griego, siempre acaban por surgir temas de magia e iniciación que corren paralelos a lo chamánico.

Un segundo objetivo del análisis que plantearé a continuación es la comenzar a crear un marco sobre el que iré profundizando en los siguientes apartados de esta segunda parte de la tesis.

Es cierto que Apolonio posiblemente fuese un descreído hacia estos temas tal y como nos dice Brioso Sánchez en su introducción (A. de Rodas 2008). La exactitud de la geografía física que describe en el viaje de la Argos, al igual que todos los intentos por desacreditar o rebajar a Jasón, pues él es a fin de cuentas el culpable de que Medea enloquezca, apunta a ello. Pero su erudición tiene sus pros y sus contras: si por un lado en la época tardía en la que le tocó vivir la magia y los misterios estaban claramente en entredicho, por otro lado, nos muestra cierto distanciamiento ecléctico. Así vemos que la trama de esta obra, aunque mucho más dilatada y precisa, no varía mucho respecto a la de Píndaro.

Ambas podrían considerarse que parten de un mito asentado y extendido, que luego, en el caso de Apolonio, al ir situándolo a lo largo de una serie de lugares específicos, amplía la información de sus influencias mediante una recopilación de tradiciones relacionadas que son igualmente

(100) “La cuestión del chamanismo en la antigua Grecia es zona de guerra para los eruditos. Hay pocas historias griegas, ninguna de ellas anterior al siglo IV, de hombres cuyos cuerpos parecieron morir. Sus almas vagaron y fueron testigos de misterios escatológicos. Desde la década de 1930, los eruditos afirmaron que se trataba de chamanes; especialmente porque las historias parecían venir del norte y podía haber influencia chamánica en esa zona. Esta idea fue apoyada por Dodds y Eliade en 1951”. (R. Padel 2009: 211)

concretas. En definitiva, tal erudición nos proporciona una recopilación de personajes y leyendas relacionadas con el tema al que se refiere este mito. Con esto se refuerza el sentido del relato, que versa sobre el intento por alcanzar la inmortalidad.

Se nos ha dicho que la gran aportación de Apolonio a este mito es el haber introducido el tema amoroso que tan en boga estaba en su época. Decir que “Las argonáuticas” muy bien podría haber sufrido también la influencia de la tragedia, o de una saga trágica perdida de la que “Medea” de Eurípides daría cuenta. Digo esto porque ya desde su inicio, “Las Argonáuticas” contiene el mismo tipo de paradoja que le es característica a la tragedia: A un rey se le vaticina la muerte a manos de alguien. El rey manda a este alguien a que, o muera en el intento o que, si sobrevive, le consiga la inmortalidad. El héroe cumple el mandato, pero esto no es suficiente para la salvación del monarca porque enemistado con el dios que hace posible su petición, éste le procura, en realidad, una trampa bajo la que sucumbirá.

Adentrándonos en los diferentes símbolos por los que transcurre esta obra me detendré tan solo en algunos de ellos: la “sandalia única”, las “rocas entre chocantes”, la ceguera y la visión. Las pruebas de Jasón: el toro y los “hombres sembrados”. Medea y su origen infernal o el vellón, Dionisos en esta obra y la inmortalidad. Creo que ellos son suficientes para comenzar.

El tema de la “sandalia única”, siendo algo que en principio podría pasarnos por algo anecdótico o simplemente con resonancias al cuento (Cenicienta por ejemplo), es sin embargo algo que refiere ya desde el inicio a ritos de magia e inmortalidad. Dicha trama comienza con esta profecía hecha al rey Pelias: *“Pues tal vaticinio oyó Pelias: que en lo venidero horrible sino le aguarda, por consejos de ese hombre ser abatido al que viera de entre su gente con una sola sandalia. Y no mucho tiempo después, según tu profecía, Jasón, al pasar a pie las corrientes del Anauro en su crecida invernal, salvó una del fango, pero en cambio dejó en él su otra sandalia”*. (A. de Rodas 2008)

En “Filosofía antigua, misterios y magia”, Peter Kingsley (2008), al estudiar a Empédocles en la leyenda siciliana en la que éste aseguraba que no moriría tras arrojarle al Etna, relaciona el hallazgo de una sandalia de bronce con ciertos papiros de magia ¹⁰¹.

Las resonancias acerca del tema de la sandalia, que más allá de encontrarse vacía, como es el caso de Empédocles, o llena en el caso de Jasón, nos remiten desde el inicio de “Las argonáuticas” a eso mismo que nos cuenta Peter Kingsley de Empédocles: *“La leyenda sobre su muerte nos introduce en un mundo de ideas y prácticas esotéricas propio de ciertos círculos místicos de Sicilia y de la Italia meridional. (...) En pocas palabras, la leyenda de la muerte de Empédocles transmite*

un mensaje que no debe entenderse únicamente de manera literal –válido sólo para él-, sino también de modo simbólico: referido a un esquema iniciático de muerte ritual, descenso al infierno, regeneración y transformación. (...) la sandalia era “símbolo” mágico por excelencia de Hécate. En los pies o en las manos de un mago, constituía la señal de su capacidad para descender al mundo subterráneo cuando así lo deseara” (P. Kingsley 2008: 382-83).

Respecto al viaje al confín de la tierra por parte de la expedición argonáutica, nos sugiere ese mismo movimiento acusado. Al dirigirnos hacia el confín nos dirigimos al Hades. Ahora bien, Apolonio, al trasladar a lo geográficamente físico todo el trayecto, nos habla de su visión del mito y lo mítico en general.

Merece la pena pararnos de momento en el pasaje de las “*rocas entre chocantes*” por las que atraviesa la Argos, y que luego, tras su paso, quedan fijadas. Aquí la visión de Apolonio respecto al mito queda patente. El mito pertenece a lo desconocido y es producto del temor, pero una vez traído a la luz, puede dejar de serlo.

Pero atravesar las rocas es un hecho muy documentado que siempre se refiere a un ingreso ultraterreno. Carlos García Gual (C. G. Gual 2011), al analizar el poema medieval de “Sir Orfeo” (Inglaterra s. XIV) relaciona ciertas creencias célticas con el mito de Orfeo, también tripulante de la Argos, o incluso protagonista en su versión órfica, aunque este poema describa ese otro mito lírico sobre su viaje al Hades en busca de su amada fallecida.

Si en dicho poema se especifica claramente que el paso a través de una roca es el que nos conduce al reino de los muertos, este pasaje de “Las argonáuticas” en el que se cruzan unas rocas que se abren y cierran tras de sí, creo que ha de ser tomado por lo mismo: un viaje al Hades.

David Lewis-Williams en “La mente en la caverna” estudia este mismo tema que consiste en la creencia de atravesar rocas o penetrar en cavernas como acceso al reino de los espíritus, situando los orígenes de tales rituales en el Paleolítico superior. Nos dice al respecto: “*Entrar en una cueva o roca era una metáfora para el estado alterado de un chamán; por consiguiente, las cuevas (y las rocas, más generalmente), se consideraban entradas o portales que daban acceso al mundo sobrenatural*” (D. L. Williams 2005: 172). “*Afirmo ahora que la entrada a las cuevas de Paleolítico superior se consideraba, probablemente, como algo prácticamente indistinguible de la entrada al vórtice mental que lleva a las experiencias y a las alucinaciones del trance profundo. Los pasajes y las cámaras*

(101) Nos dice Peter Kingsley: “*Un pasaje importante del papiro de París, demuestran que, en el mundo antiguo, una sandalia de bronce era un símbolo relacionado con rituales y magia infernales*” (P. Kingsley 2008: 316). “*De acuerdo con esta historia, murió al arrojarle al monte Etna. Según parece, había confiado en poder convencer a todo el mundo de que era un dios haciendo desaparecer su cuerpo. Pero, según el relato, una de las sandalias que llevaba, que era de bronce, lo delató. El volcán arrojó la sandalia al exterior y fue descubierta, lo que puso de manifiesto el engaño y demostró claramente lo que había pasado*”. (Ibid. 311,12).

subterráneas eran las entrañas del inframundo; la entrada en ellas era la entrada, tanto física como psíquica, al mundo inferior. De este modo se daba una materialidad topográfica a las experiencias espirituales” (Ibíd. 214). “Es como si la roca fuera una membrana viva entre uno de los niveles más inferiores del cosmos estratificado y aquellos que se aventuraban en él; tras la membrana había un reino habitado por animales espíritus y los propios espíritus, y las cámaras de las cuevas penetraban profundamente en ese reino” (Ibíd. 219).

Profundizando en este tema, tanto Jena-Pierre Vernant como Mircea Eliade nos cuentan que la piedra con la que estaban contruidos los colosos poseía el poder de servir de cuerpo a los difuntos ¹⁰².

Merece igualmente introducir aquí el significado psicológico que encierra este adentrarse más allá de la superficie de las rocas. Jung en “Símbolos de transformación” nos dice a este respecto: “El descenso al interior de la tierra simboliza también la vuelta al cuerpo de la madre y estaba muy difundido como culto de las grutas” (C. G. Jung 2011: 349). “En las profundidades mora la sabiduría de la madre; identificándose con ella se logra la intuición de lo más hondo, de las imágenes y fuerzas primigenias que sirven de fundamento a todo lo viviente” (Ibíd. 410). “El tesoro que el héroe arranca de la cueva oscura, es la vida, a él mismo, renacido de la oscura cavidad de las entrañas maternas en que lo había sumido la introversión ¹⁰³ o regresión” (Ibíd. 378).

(102) “En Midea (la actual Dendra), en un cenotafio que data del siglo XIII a. de C., se ha encontrado, en lugar de esqueletos, dos bloques de piedra que yacían en el suelo, uno más grande que otro, brutalmente tallados en forma de losas cuadrangulares estrechándose hacia lo alto para marcar el cuello y la cabeza de personajes humanos (un hombre y una mujer). Enterrado en la tumba vacía, al lado de los objetos que pertenecen al muerto, el colosso figura como substituto del cadáver ausente. Ocupa el lugar del difunto. Esta práctica de substitución responde a creencias que conocemos bien. Cuando un hombre, partido a lejanos lugares, parece desaparecido por siempre, o cuando ha perecido sin que se haya podido encontrar su cadáver ni cumplir sobre él los ritos funerarios, el difunto –o más bien su “doble”, su psiqué- permanece errante sin fin entre el mundo de los vivos y el de los muertos: ya no pertenece al primero; todavía no ha sido relegado al segundo. Su espectro oculta un poder peligroso que se manifiesta mediante maldades con respecto a los vivos. Sustituyendo el cadáver en el fondo de la tumba, el colosso no tiene por objeto reproducir los rasgos del difunto, dar la ilusión de su apariencia física. No es la imagen del muerto lo que encarna y fija en la piedra, es su vida en el más allá, esa vida que se opone a la de los vivos como el mundo de la noche al mundo de la luz. El colosso no es una imagen; es un “doble”, como el mismo muerto es un doble del vivo. El colosso, sin embargo, no siempre es relegado a la noche del sepulcro. La piedra desnuda puede también alzarse en la luz, por encima de la tumba vacía, en un lugar alejado y desierto que su soledad consagra a los poderes infernales. (...) La misma piedra tallada a escuadra que, en Midea, servía para apartar de los vivos al muerto obligándole a permanecer por siempre en su morada subterránea, puede igualmente permitir, cuando es erigida en la superficie del suelo, establecer contacto con él. A través del colosso el muerto asciende a la luz del día y hace patente a los ojos de los vivos su presencia.” (J. P. Vernant 2007: 303-305)

“Los muertos retoman al seno de la Tierra Madre con la esperanza de compartir el destino de las semillas, pero, por otra parte, son místicamente asociados a los bloques de piedra y, en consecuencia, se hacen poderosos e indestructibles como las rocas” (M. Eliade 2012: 162).

“La idea primera y fundamental era la “transmutación” de los antepasados en piedras, que se plasmaba en la erección de un menhir, “sustitutivo del cuerpo”, o integrando en la estructura misma de la construcción un elemento esencial del muerto, que podía ser su esqueleto, sus cenizas o su “alma”. En ambos casos, el muerto “animaba” la piedra, habitaba un nuevo cuerpo, que por ser de naturaleza mineral se volvía imperecedero. En consecuencia, el menhir o sepulcro megalítico se convertían en depósitos inagotables de vitalidad y de potencia” (Ibíd. 163, 64).

Para más información ver M. Eliade 2008: 142 ó M. Eliade 2000: 334-337).

A falta de profundizar en la creencia de la cueva como manifestación física que aúna ese mundo al psicológico gracias al cual puede emerger a la consciencia y que he apuntado en David Lewis-Williams, merece también señalar la relación entre estas creencias y todos esos antros y grietas que constituían los cimientos de muchos santuarios oraculares de la Grecia Antigua. Éstos, vinculados a su vez con todos aquellos ritos iniciáticos de muerte por descuartizamiento y retorno, están igualmente relacionados con los ritos de iniciación chamánica.

No sólo el tema de la “*sandalia única*” o éste de las “*rocas entre chocantes*” ¹⁰⁴ sugieren por sí mismos este traslado de la expedición al reino de Hades, sino que además todo el viaje y pruebas que acontecen a continuación, nos refieren precisamente a este destino ¹⁰⁵.

En las “Argonauticas órficas”, obra anónima y tardía, el tema de las “*rocas entre chocantes*” se pasa de largo, aunque el destino sigue siendo el mismo. Su autor anónimo centra su atención en la cima de un Zigurat boscoso que representa inversamente al inframundo. Veremos más adelante la importancia de tal inversión hacia la superficie. De momento, señalar que esta roca -que para el chamán se convierte en algo permeable y que al atravesarla le sitúa en el mundo de los espíritus, el Hades griego,- también puede llevarnos, siempre que se entienda su doble alteridad, hacia a la luz. En este sentido John Sallis, estudiando las sensaciones de Heidegger en Grecia, nos cuenta que ante la imposibilidad de penetración por su parte en el interior de la piedra su imaginación se desborda esta vez hacia lo externo ¹⁰⁶, “*En Delfos lo que atrae la atención*

(103) En este mismo libro Jung, explicando esta introversión que podemos tomar como tendencia a una inversión, nos dice que “*Quien introvierte su libido, es decir, la retira del objeto exterior, se expone a las derivaciones necesarias de la introversión: la libido que se vuelve hacia dentro, hacia el sujeto, se retrotrae al pasado individual y reanima aquellas imágenes en las que antaño encontró su objeto real. Ante todo y en primerísimo lugar están los recuerdos de la infancia y entre ellos las imágenes del padre y de la madre*” (C. G. Jung 2011: 112).

“*En efecto, la regresión, cuando no se entorpece, en modo alguno se detiene en la “madre”, sino que más allá de ésta se remonta a un “eterno-femenino”, por decirlo así, prenatal, esto es, al mundo primigenio de las posibilidades arquetípicas, donde “entretejido de imágenes de todo criatura” el “hijo divino” asiste aletargado al nacimiento de su conciencia*” (Ibíd. 338).

(104) “*el simbolismo de las simplégades, tal como aparece en numerosos mitos, leyendas e imágenes, que presentan la paradoja del paso de un modo de ser a otro, la transposición de este mundo al otro, de la tierra al cielo o a los infiernos, o el paso de un modo profano, simplemente carnal, de existencia, a una existencia espiritual, etc. Las imágenes más frecuentes son las siguientes: pasar entre dos rocas o dos icebergs que se entrechocan, o entre dos montañas en perpetuo movimiento, o entre dos mandíbulas, o penetrar y volver a salir indemne de una vagina dentada, o entrar en una montaña que no presente ninguna abertura, etc.*” (M. Eliade 2008: 204)

(105) Carlos García Gual, citando a L. Séchan, lo resume magníficamente: “*Según Wilamowitz, en la primitiva saga de Tesalia, en la que la imaginación popular se dirigido hacia las cosas del Más allá, Jasón debía, por motivos religiosos y sin intervención del mandato de Pelias, sacar el vellocino de oro de las profundidades de la tierra, Ea, cuyo soberano, Eetes, equivale a Aidés o Hades, según etimología de Wackernagel; era ayudado en su empresa por la hija del rey de las sombras, que luego él reconducía a la luz. Más tarde, cuando los infiernos, de subterráneos que fueron en un principio, hubieron sido relegados a los confines del mundo y cuando Tesalia hubo dirigido su atención hacia el mar, la Ea adonde Jasón va a conquistar el vellocino de oro se transforma en una isla fabulosa situada al fondo de los mares, que desde Tesalia, se desplaza hacia Oriente. Es la isla del sol levante y Eetes, su monarca, es ahora concebido como hijo de Helios, de quien Medea resulta nieta*” (C. G. Gual 2011: 132).

de Heidegger no son ni las ruinas del templo de Apolo ni los tesoros que jalonan el camino sagrado, sino más bien el lugar, “la grandeza del entorno mismo”, (...) Delfos, el templo de la tierra” (J. Sallis 2009: 169,170). Mismo exterior que encontramos en Apolonio.

Refiriéndome ahora a una posible relación entre el chamanismo y este viaje al Hades por parte de los argonautas, todo el pasaje que consiste en la consulta al adivino Fineo y que antecede a cruzar dichas rocas ¹⁰⁷, está lleno de elementos claramente chamánicos. En él no sólo vemos el poder de volar tradicional, sino también el procedimiento por el que el chamán, adentrándose en las regiones del espíritu, vence las causas de la enfermedad y las desgracias.

El tema de Eetes, hijo del sol, el dios Helios, puede parecernos en un principio opuesto a este descenso al inframundo, pero esto rápidamente se aclara cuando advertimos que el sol, en las antiguas creencias griegas, estaba íntimamente relacionado con la oscuridad y el Hades ¹⁰⁸.

Joseph Campbell nos dice de igual modo que: “El Sol del Mundo Subterráneo, señor de la Muerte, es la otra parte del mismo rey radiante que da y gobierna el día” (J. Campbell 2009: 135).

Luz y oscuridad de la mano, en la que ya no podemos atinar a distinguir ¹⁰⁹. En Apolonio el tema de la ceguera y la visión, encarnado por el adivino Fineo, también lo encontramos profusamente tratado en la tragedia de Sófocles. Ciego, viejo y atormentado, Fineo y Tiresias, el gran adivino de la saga tebana, están estrechamente relacionados. Ambos, torturados por saber demasiado, nos hablan de esta relación, que a su vez entronca con ésta otra de “Las Argonáuticas” en la que Jasón habrá de vencer a los hombres sembrados para conseguir el vellón de copos dorados. Detengámonos por un momento en este sol oscuro, en esta ceguera de un Fineo atormentado,

(106) ... “escribe Heidegger:”La piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero al confrontamos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en el acto en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos” (UK 33)”. (J. Sallis 2009: 202)

(107) Igualmente podemos tomarlo en relación con la consulta de Ulises a Circe antes de adentrarse en el Hades, algo en definitiva que era parte de la tradición.

(108) Nos dice Peter Kingsley “Esta noción de correspondencia entre el mundo subterráneo y el sol ocupa, ciertamente, un lugar central en el mito babilónico –donde forma parte de todo un complejo de asociaciones paradójicas entre el sol y las tinieblas, la luz y la oscuridad, lo visible y lo invisible- (...) la asociación, y a veces identificación del sol y el mundo subterráneo, de Helios y Hades, persistió en el mundo griego tanto en el culto religioso como de forma literaria. Ello contribuye a explicar cómo, en la Antigüedad tardía, el sol visto en una visión podía ser descrito como “semejante al Tártaro” (P. Kingsley 2008: 89).

Por ejemplo, para Empédocles, según nos cuenta Peter Kingsley, inmerso en el paisaje volcánico de Sicilia, el sol era sobre todo una emanación, que como el aire o las rocas, había surgido desde el fuego central, situado bajo la tierra. Así “en Empédocles la identificación de Hades con el fuego no tiene nada que ver con las tradiciones convencionales y canónicas del pensamiento filosófico griego. Pero nos acerca al umbral de un mundo muy diferente: un mundo que aparece mencionado sólo en la poesía, la leyenda y la tradición esotérica” (Ibid. 77).

(109) “El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo” (M. Zambrano 2011: 233).

intentándolo comprender desde Sófocles. En “Edipo rey” ¹¹⁰, Sófocles juega magistralmente con la inversión que consiste en imaginar a aquel que no ve, creyendo que sí lo hace. De esta manera los espectadores somos finalmente llevados a una introversión brutal. Es, sin embargo, en “Edipo en Colono” cuando, queriendo dar un paso más, invierte el propio mundo del pensar dionisiaco sacándolo a la luz. Digo esto porque en esta obra póstuma, Edipo representa a Dioniso plenamente encarnado, no esa otra faceta suya que siempre acaba por escondérsenos. Veamos todo esto ya al principio de esta obra (Coro, Estrofa 1ª), en la que el coro dice que no puede ver, aunque le busque, a un Edipo anciano y ciego escondido en el bosque de las Erinias y que luego aparece para decirle a ese Extranjero: *“Todo cuanto diga lo diré porque lo veo claramente”* (v. 74). El mismo recurso lo encontramos en el final de esta obra, cuando Edipo vuelve a esconderse de todos, menos de Teseo, y éste último vuelve a taparse los ojos. Son dos pasajes que claramente hacen referencia a lo ya tratado en “Edipo rey”, pero en los que al tiempo, se da un paso más. Así, aquella pregunta lanzada al espectador sobre qué es ver, si deducir o vivir, en “Edipo en Colono” se amplía al ámbito de la divinidad como fase ritual de una evolución espiritual.

Sin querer alargarme en exceso, no voy a comentar aquí todos esos juegos entre ver y no ver que llegan a ser constantes en estas dos obras de Sófocles, tan sólo voy a centrarme en aquellos en los que la relación entre el no ver, con ver lo divino, son evidentes en “Edipo en Colono”.

A este respecto, es tras la primera Estrofa del Coro, cuando Edipo le dice al Corifeo: *“Yo soy ése. Veo por la voz, como suele decirse”* (v. 139). Con algo tan sencillo como decirnos que está ciego, Edipo empieza a mostrarnos su ser. Al igual que le ocurre a Sócrates cuando se deja guiar por su daimón personal, Edipo es un visionario que escucha a los dioses, tal como Tiresias o Fineo. Merece también la pena ver este pasaje, dada su estrecha relación, y conectarlo con lo que Julian Jaynes nos cuenta sobre el hombre bicameral (J. Jaynes 2009). Él sostiene que entre la formación del lenguaje y el de la escritura, existió una etapa en la que el hombre no era consciente tal y como actualmente acostumbramos. Según Jaynes, en esta etapa bicameral, fisiológica a fin de cuentas, en aquel hombre los procesos metafóricos del lenguaje se producían como ajenos, voces interiores que se interpretaban por exteriores y divinas, y que dictaban qué hacer.

Establecida esta relación ¿Qué pretende Sófocles? ¿Acaso existía una tradición que añoraba tales contactos, dado que aquellos tiempos bicamerales ya habían pasado hace tiempo?

(110) Recordar respecto a Edipo que cuando alcanza a saber realmente, en el juego del saber intelectual o del saber de la contundente realidad; quien es él mismo, se procura la ceguera desgarrándose los ojos.

¿Consiste el mito a fin de cuentas en esto, en querer recuperar aquella mente tras la cual comenzamos a ver solapadamente? Sean o no estas cuestiones pertinentes (yo así lo considero), pienso que Sófocles enlaza con esta tradición que nos dice (- *“Veo por la voz, como suele decirse”*-), y que de algún modo remite a Dioniso por un lado y a esa voz como contrapartida.

Tanto lo anterior como esto es pertinente porque en muchos casos el traslado de una mente bicameral a una consciente, si es que esto ocurrió realmente, puede ser un proceso lento en el que aún se relacionan personas conscientes con otras que siguen siendo bicamerales. De esto podría deducirse que esa voz sea entendida como interior, como conciencia del propio espíritu, ahora personal, y al tiempo ser conciliado este espíritu con las voces exteriores que eran tomadas por divinas. Además, Dioniso, según las creencias órficas, parece que fue entendido de esta forma: frente a lo titánico, él era la parte divina en el hombre. Tema, el de la purificación, del que Sófocles da cuenta cuando Edipo más adelante le dice a Ismene: *“¿Cuando ya no soy nada, entonces resulta que soy persona?”* (v. 393).

Repasemos estas relaciones entre la ceguera y una visión del más allá. Ya casi al final de la obra, le dice Teseo a Edipo: *“Me convences. Veo que has profetizado muchas cosas y no falsas. Lo que hay que hacer dímelo”* (v. 1517-1518). Teseo representa una razón que admite su ignorancia como emblema ateniense que se deja guiar por oráculos que saben antes y mejor.

Cuando Edipo le dice a Creonte: *“¿No ves que conozco mejor que tú los asuntos de Tebas? Y mucho más en tanto que mis informaciones proceden de fuentes más fidedignas, de Febo y del propio Zeus, su padre...”* (v. 792-794) ¿No sigue hablándonos Sófocles de esta relación directa en la que él mismo, Edipo, es igualmente un dios? Las relaciones entre Dioniso y Apolo están ampliamente atestiguadas en Delfos. También Zeus participa en la gestación de este dios acogéndolo en su muslo de éter. Aquí la relación entre Edipo y Dioniso es inequívoca.

Pero sigamos, les dice Edipo a sus dos hijas justo antes de dirigirse a la muerte: *“... ¡Oh hijas!, seguidme allí, que ahora soy yo el que me convierto en un desusado guía para vosotras, como antes lo erais para vuestro padre. (Edipo avanza con paso firme y decidido, como si un dios le guiara)...”* (v. 1541-1545). Si tomamos aquí que quien habla es el propio Dionisio y no Edipo, se entenderá fácilmente el tono a-personal que se emplea.

Acto seguido dice un mensajero: *“Esto precisamente es lógico que sea de admiración. Cuando salió de aquí- y tú estabas presente lo sabes- no le servía de guía ninguno de los suyos, antes bien, él en persona nos guiaba a todos nosotros”* (v. 1587-1590). Este fragmento es un insistir en lo ya tratado. Un Edipo que estando ciego sin embargo ve más, un Edipo elevado a divinidad en

cuanto a que ya no necesita guía y se relaciona directamente con los dioses, siendo él quien ahora nos muestra el camino.

Se ha hablado mucho sobre si en la Grecia Clásica existía una religión armada o si sus creencias en las divinidades consistían en una multitud de corpúsculos independientes entre los que existían relaciones e influencias. Podemos decir que al menos en Delfos y Atenas la sofisticación que alcanzan tales relaciones, por fin toman una forma estructurada y unificada.

Para terminar con este inciso sobre Edipo y su ver más allá del ver normal en relación a su ceguera divina, voy a hablar brevemente sobre el momento de su muerte.

Continúa diciéndonos este mensajero: *“De esta manera,teniéndose abrazados entre sí, todos se lamentaban entre sollozos. Cuando hubieron puesto fin a sus plañidos y ningún grito se emitía, se hizo el silencio. De repente una voz de alguien le llama a gritos de tal modo que a todos se nos erizan súbitamente los cabellos por el terror. Un dios le llama repetidas veces de distintas maneras: “¡Eh, a ti, a ti, Edipo! ¿A qué esperamos para marchar? Ya hace rato que hay retraso por tu parte”. Y cuando él se da cuenta que la divinidad le llama, manda que se le acerque Teseo, rey del país ...”* (v. 1620-1631).

Este tratamiento condescendiente del dios hacia Edipo, nos dice García Gúal, nunca se había dado hasta la fecha. Yo he considerado que es porque desde el principio Edipo es una encarnación de Dioniso, igualmente dios. En esto consiste el misterio al cual asiste Teseo, cuya revelación transforma automáticamente en iniciado (ver v. 1647-1655 que muestro a continuación). Taparse el rostro ante lo visto no es sino un eco que remite al desgarrarse los ojos por parte de Edipo ante el desvelo de la realidad. Digo todo esto porque a partir de ese momento Teseo ha de considerarse Edipo. Muestra de ello es que ahora las dos hijas de Edipo pasan a ser las suyas. Les dice Teseo: *“¿Qué deseo queréis conseguir, oh hijas?”*

Aunque las cosas se compliquen porque nosotros aún no vemos con claridad, responde Antígona: *“Nosotras en persona queremos ver la tumba de nuestro padre”* (v. 1754-1755). ¿A quién se refiere entonces Antígona, a Edipo, a Dioniso, o al mismo Teseo? Respondo que a los tres al tiempo entendiendo que tanto Ismene como Antígona son bacantes, y que en esta respuesta hay sobre todo un significado religioso, un anhelo por ser iniciadas en los más altos misterios dionisiacos que unen la tierra y la vida a lo divino, celeste y ctónico al tiempo. Digo esto porque justo antes, el mensajero también ha dicho: *Cuando nos hubimos distanciado, al volvernos al cabo de muy poco tiempo, vimos desde allí que nuestro hombre ya no estaba presente en ninguna parte y que el rey, solo, se ponía la mano delante del rostro tapándose los ojos, como si se le hubiera mostrado una visión terrible e insoportable de ver. Poco después, no obstante, tras un corto espacio de tiempo, vemos*

que él, arrodillándose, adora, a la vez, a la tierra y al Olimpo de los dioses en la misma plegaria.” (v. 1647-1655).

La asociación entre visiones y ceguera, desde otro punto de vista, es algo que está bastante estudiado por la medicina. Es interesante recoger aquí de manera sucinta las informaciones que nos aporta Oliver Sacks sobre la incidencia de las alucinaciones asociadas a la pérdida de la vista. Nos dice que *“Entre el 10 y el 20% de las personas que han perdido la vista acaban teniendo el síndrome de Charles Bonnet”* (O. Sacks 2013: 63) ¹¹¹. Número éste de alucinaciones complejas más que suficiente para generar una tradición bien asentada sobre ciegos visionarios.

Por último, señalar simplemente que en las “Argonáuticas” de Apolonio, si bien es cierto que en el pasaje del adivino y ciego Fineo no se entra en demasiados detalles y se resuelve mediante la acción al más puro estilo chamánico, considero que todo este tema debía resonar en la mente de la época, tal y como ocurre con los demás temas.

A continuación, voy a centrarme en aquellos personajes y mitos que incluyen ciertos ritos y elementos chamánicos y que están relacionados con el tema al que se refiere esta obra, el intento por alcanzar la inmortalidad. Destacaré entre ellos el mito de Hesíodo sobre “las edades del hombre” respecto a las pruebas de Jasón, Medea y sus artes, Prometeo y Dioniso.

El mito de Hesíodo sobre “las edades del hombre” (estudiado profundamente por J.P. Vernant 2007), en relación al mito de los “hombres sembrados” a quienes ha de enfrentarse Jasón, es un mito que al igual que el tema de la “sandalia” puede pasarnos por alto, sin embargo, hay que tenerlo en cuenta en esta obra.

No es casualidad que Jasón haya de enfrentarse a la prueba de sembrar y segar en el campo de Ares a los hombres nacidos de la tierra para demostrar a Eetes que verdaderamente participa de una estirpe divina. Esto, no sólo relaciona definitivamente esta obra con la saga tebana, sino que también el viaje a oriente, hacia el nacimiento solar, establece un viaje hacia el pasado en la que el héroe ha de enfrentarse a sus orígenes bronceos.

Para que el héroe se haga héroe, ha de superar la hybris broncea de su propia condición guerrera ¹¹². Y más allá, repitiéndose la experiencia ahora bajo los arquetipos más profundos del oro y la plata, habrá de remontarse sobre el hombre de plata para por fin alcanzar el tesoro

(111) También nos informa O. Sacks que: *“Robert Teunisse y sus colegas, al estudiar en Holanda una población de casi seiscientos pacientes ancianos con problemas visuales, descubrieron que casi el 15% de ellos sufría alucinaciones complejas – de personas, animales o escenas- y que hasta el 80% sufría alucinaciones simples: formas y colores, a veces dibujos, pero no formaban imágenes o escenas”* (O. Sacks 2013: 24).

dorado. “Reconozco” – nos dice Jean-Pierre Vernant- “en Hesíodo la existencia de una temporalidad, pero la creo muy diferente a nuestro tiempo, lineal e irreversible. Diré gustosamente – (refiriéndose a las edades de Hesíodo) - que es un tiempo que supone menos la sucesión de momentos que una estratificación de capas, una superposición de edades” (J. P. Vernant 2007: 54) ¹¹³.

La temporalidad del mito estudiada por Mircea Eliade también contiene esta misma desviación de lo lineal por lo profundo y estructurado. El tiempo mítico no se sucede como lo entendemos habitualmente. Permanece continuamente, y puesto que lo sagrado “es”, su historia no puede dejar de ser. Se mantiene así en el *ahora sacro* cuyas características son la de ser un tiempo primigenio y fuerte (según Eliade). Es así como nos dice que toda mitología deviene en gran medida de una cosmogonía ¹¹⁴ pues ésta narra un tiempo anterior a la historia.

(112) Si la raza de oro y plata proyectan el soberano bueno y el tirano, “la raza de bronce proyecta en el pasado la figura del guerrero dedicado a la *hybris* en la medida en que no quiere conocer nada de lo que supera a su propia naturaleza”. (J. P. Vernant 2007: 38)

“En efecto, la raza de los héroes es llamada, más justa y a la vez militarmente más valerosa. Su *diké* se sitúa en el mismo nivel militar que la *hybris* de los hombres de bronce. Al guerrero, consagrado por su misma naturaleza a la *Hybris*, se opone el guerrero justo que, al reconocer sus límites, acepta someterse al orden superior de la *Diké*” (Ibid. 39).

(113) Ampliando esta información sobre la superposición del tiempo mítico o el propio mito con él mismo y con la realidad Jean-Pierre Vernant nos dice: “Así pues, la misma figura del Soberano Bien se proyecta a la vez en tres planos: dentro de su pasado mítico, en la edad de oro, proporciona la imagen de la humanidad primitiva; dentro de la sociedad de hoy la figura del Soberano Bien se encarna en el personaje del rey justo y piadoso; en el mundo sobrenatural, ella representa una categoría de demonios que vigilan, en nombre de Zeus, el ejercicio regular de la función real”. (J. P. Vernant 2007: 31)

La edad de plata se define por: “en el mismo plano que la raza de oro, ella constituye la exacta contrapartida, el reverso”. (Ibid. 32) “Además, se encuentra confirmado por la exacta correspondencia entre las raza de oro y de plata de una parte, y de Zeus y Titanes de la otra”. (Ibid. 33) “El cuadro del agricultor, extraviada su razón por la *Hybris*, tal como lo presenta la edad de hierro en su decadencia, es esencialmente el de la rebelión contra el orden: un mundo sin arriba ni abajo donde toda jerarquía, toda regla, todo valor está invertido”. (Ibid. 43)

(114) “El término de “tiempo hierofánico”, como vamos a comprobar en seguida, envuelve realidades muy distintas. Puede designar el tiempo en que se sitúa la celebración de un ritual; por tanto, un tiempo sagrado, es decir, un tiempo esencialmente distinto de la duración profana que le precede. Puede designar también el tiempo mítico, recobrado unas veces por un ritual y realizado otras por la repetición pura y simple de una acción que tiene un arquetipo mítico. Por último, puede designar también los ritmos cósmicos (por ejemplo, las hierofanías lunares) en tanto en cuanto estos ritmos son considerados como revelaciones – entendiéndose manifestaciones, acciones- de una sacralidad fundamental subyacente al cosmos. Así, un momento o un lapso puede llegar a ser, en cualquier instante, hierofánico: basta con que se produzca en él una cratofanía, una hierofanía o una teofanía para que quede transfigurado, consagrado, conmemorado por el hecho de su repetición y, por consiguiente, sea repetible hasta el infinito. Todo tiempo, cualquiera que sea, está “abierto” hacia el tiempo sagrado, o dicho de otro modo: puede revelar lo que para entendernos llamaríamos lo absoluto, es decir, lo sobrenatural, lo sobrehumano, lo *supra histórico*”. (Mircea Eliade “Tratado de Historia de las Religiones” p. 547)

En “Las argonauticas” es esto mismo lo que Orfeo ha invocado ya al principio, junto antes de partir la expedición: “Y Orfeo, alzando con su mano izquierda la lira, probó por su parte a cantar. Y cantó cómo tierra y cielo y mar, a lo primero confundidos unos sobre otros en una forma única, de resultas de pernicioso querella se separaron cada cual por su lado, y cómo para siempre estable posición tienen en el cielo los astros y los caminos de la Luna y el Sol, y los montes cómo se alzaron y cómo los ríos resonantes con sus Ninfas nacieron y todos los móviles vivientes. Y cantó cómo al principio Ofión y la Oceánida Eurínome regían con su poder el Olimpo nevoso, y cómo ante su vigor y sus brazos el uno a Crono su privilegio cediera y la otra a Rea, y cayeron los dos en las olas del Océano. Y los otros por entonces reinaron sobre los Titanes, dioses dichosos, en tanto que Zeus, un niño aún y con espíritu infantil, moraba bajo la caverna del Dicte, y los Ciclopes, nacidos de la Tierra, todavía no le habían dado la potencia del rayo y del trueno y del relámpago, pues son éstos los que dan a Zeus su gloria.

Tales sus palabras, y él a la vez que su voz inmortal detuvo su lira, y los demás, aunque él había terminado, adelantaban todavía con afán sus cabezas, todos por igual inmóviles y atentos los oídos, cautivos del hechizo: que tal fuera el sortilegio de su canto que en ellos infundiera. Y no mucho después, hecha la mezcla de las libaciones en honor de Zeus, según el ritual, puestos de pie las vertieron sobre las lenguas que el fuego consumía, y les vino el sueño a la memoria en medio de la oscuridad”. (A. de Rodas:2008)

Quisiera ahora referirme a los monstruos a los que Jasón se enfrenta para alcanzar el vellocino. Por un lado está la serpiente o dragón que protege el árbol en donde cuelga el vellón, por otro, los toros de Eetes a los que debe colocar el arado. Respecto al primero, esta serpiente o dragón junto al árbol, es un símbolo que encontramos en muchos otros mitos y lugares y creo que es conocido por todos por lo que bastará citar aquí lo que nos resume Mircea Eliade: *“El conjunto hombre primordial (o héroe) en busca de la inmortalidad-árbol de la vida-serpiente o monstruo que guarda el árbol (o impide por astucia que el hombre pruebe sus frutos) aparece también en otras tradiciones. El sentido de esa coexistencia (hombre, árbol, serpiente) está bastante claro: la inmortalidad es difícil de adquirir; está concentrada en un árbol de la vida (o en una fuente de la vida), emplazado en un lugar inaccesible (en el confín de la tierra, en el fondo del océano, en el país de las tinieblas, en la cúspide de una montaña muy alta o en un centro); un monstruo (una serpiente) guarda el árbol, y el hombre, que tras múltiples esfuerzos consigue acercarse a él, tiene que luchar con el monstruo y vencerlo para apoderarse de los frutos de inmortalidad. Salta a la vista que la lucha con el monstruo tiene un sentido iniciático; el hombre tiene que pasar por una serie de pruebas, tiene que convertirse en héroe para tener derecho a adquirir la inmortalidad. El que no vence al dragón o a la serpiente no tiene acceso al árbol de la vida, es decir, no puede adquirir la inmortalidad”* (M. Eliade 2000: 423).

Pensemos entonces nuevamente en el fin trágico de Pelias relacionándolo a lo que ya he comentado de “Edipo”. Él no es en realidad el que consigue el vellocino por lo que no puede alcanzar la inmortalidad y aunque lo posea sólo lo es en apariencia.

Respecto a los dos toros de Eetes, que pacen tranquilos en el campo de Ares y que si son violentados se transforman en sendos monstruos que expulsan fuego por sus fauces, tal y como ocurre con las Ménades en “Las bacantes” de Eurípides, merece la pena detenerse por unos momentos aquí y ver qué nos dicen algunos autores respecto al simbolismo de este animal. Por su carácter y porte desde muy pronto (Neolítico) el toro ya era conocido como guardián poderoso. Mircea Eliade, en este libro que estoy citando nos dice que *“en todas las culturas paleoorientales el “poder” estaba simbolizado sobre todo por el toro”* (Ibíd. 174). A lo que podemos sumar lo que nos dice C. G. Jung en “Símbolos de transformación”: *“Los toros son llamados “guardianes del eje del mundo” en la liturgia mitraica”* (C. G. Jung 2011: 122). Algo que coincide plenamente con lo que nos cuenta Joseph Campbell en “El héroe de las mil caras”. O que Jung, derivando el tema hacia el de las purificaciones que representan las pruebas impuestas a Jasón, resuelve en: *“El toro representa el instinto y la prohibición, y el hombre es hombre porque triunfa sobre la instintividad animal. Así sacrifica Mitra su naturaleza animal”* (Ibíd. 275) ¹¹⁵.

(115) “Es notable la solidaridad de los símbolos “genésicos” y “celestes” en todo este tipo de divinidades de la tormenta. Con frecuencia, Hada, representado en forma de toro, lleva marcado el signo del rayo. Pero a veces el rayo adquiere la forma de los cuernos rituales. El dios Min, prototipo del dios egipcio Ammón, era también calificado de “toro de su madre” y “gran toro”. El rayo era uno de sus atributos y su función pluviogénica aparece clara en su epíteto de “el que raspa la nube de lluvia” (M. Eliade 2000: 176).

Además, relacionando este tema con ciertos ritos ultraterrenos por los que el faraón muerto en Egipto debía pasar por una serie de pruebas para conquistar, también en el más allá, sus derechos, las semejanzas de tales ritos con la prueba de los toros impuesta a Jasón no dejan de ser evidentes.

Nos dice Eliade: *“Estas regiones solares, que pertenecían desde la época predinástica a Rê, adquirieron además, durante la tercera y la cuarta dinastía, carácter funerario. El alma del faraón sale del campo de los juncos ¹¹⁶ para buscar al sol en la bóveda celeste, y guiado por él, llega al campo de las ofrendas ¹¹⁷. Al principio, la ascensión presenta dificultades. A pesar de su calidad divina, el faraón tenía que conquistar el derecho a instalarse en el cielo, en dura lucha contra el toro de las ofrendas, que guardaba el “campo”. Los textos de las pirámides aluden a esa prueba heroica, de esencia iniciática, por la que tenía que pasar el faraón”* (M. Eliade 2000: 238). Volvemos a encontrar así otra evidencia más del viaje escatológico por parte de los argonautas.

Pero aún falta algo más. Para comprender bien este símbolo habremos de añadirle su faceta sexual y genésica. Medea enamorada y la prueba impuesta a Jasón por parte de su padre Eetes en la doma del toro, son relaciones en este mito que se han pasado por alto, sin embargo, bajo este aspecto genésico del toro, se nos muestran estrechamente relacionados.

Zeus se transforma en toro porque Zeus es sobre todo la fuerza fecundante de la tierra. La fuerza del toro fecundador y la fuerza de la tormenta igualmente portadora de vitalidad, se asocian para aportar significaciones más precisas del símbolo. Así David Lewis-Williams nos comenta que *“Los san / xam hablaban de la lluvia como si fuera un animal. Un toro de la lluvia era la tormenta que bramaba y destruía las chozas de la gente; la vaca de la lluvia era la lluvia suave que cala. A las columnas de lluvia que caen desde detrás de una tormenta se les llamaba las “patas de la lluvia”, y se decía que la lluvia caminaba por la tierra sobre sus patas. Se creía que los chamanes de la lluvia atrapaban a un animal de la lluvia bajo la superficie de una charca y lo llevaban al cielo, a los territorios de su gente. Allí lo abrían y lo mataban de forma que su sangre y su leche cayeran en forma de lluvia”* (D. L. Williams 2005: 153).

Señalar también de momento, que esta prueba impuesta a Jasón (la doma del toro), que relaciona el mito argonáutico con Dioniso desde la tragedia, es clara cuando Penteo (Eurípides, “Las bacantes”) ve a Dioniso como un toro. Hablaré de ello más adelante. Igualmente ocurre cuando éste, desde la copa de un pino trata de espiar a las ménades y éstas, de pacíficas, igual que los toros de Eetes, se transforman en algo terriblemente violento.

(116) Recordar que la Argos, cuando llega al reino de Eetes, se esconde igualmente entre los juncos del río.

(117) Campo de las ofrendas que pasa a ser el de Ares en el caso de las Argunáuticas

Tal vez leer a los griegos sea difícil, pues junto a esa depuración del lenguaje que existe en los “grandes”, convive la afición por la pirueta argumental y por lo oculto que sólo se desvela a través de ecos dados por entendidos. En definitiva, estamos frente a un mito, el de Jasón y su viaje, que, al igual que el de Teseo, nos ha llegado muy desgastado aunque la relación entre ambos permanece clara. No pretendo entrar ya aquí en los posibles paralelismos entre ambos mitos, entre los toros de Eetes y el minotauro, o en esta otra relación entablada entre Dioniso, Edipo y Teseo que se extiende a todos los héroes, incluido Jasón como veremos un poco más adelante. Tan sólo mencionar, en esta relación entre los mitos de Jasón y Teseo, dos figuras que encuentro interesantes, dos mujeres, antaño diosas y primas, Ariadna y Medea, que ayudan igualmente a vencer la muerte. Karl Kerényi comenta sobre Ariadna: *“Ahora sabemos que la ‘Señora del laberinto’ era una diosa para los cretenses. (...) Ariadna es otra forma para arí-hagne, ‘la purísima’. Para los griegos ‘pura’ lo era principalmente Perséfone, la reina del inframundo”*. (K. Kerényi 2006: 155) ¹¹⁸. Compárese esto con lo que dice Carlos García Gual sobre Medea cuando Otros aspectos relacionados con el chamanismo y en consecuencia con una visión iniciática, esotérica, a la que apunta toda la trama de “Las argonáuticas” se observan en la relación de este mito con el mito de Prometeo, del que hablaré más profusamente en el siguiente capítulo, la relación a su vez con las artes en las que es especialista Medea y ya en general la vinculación con ciertos dones que poseen los tripulantes de la Argos.

Respecto a la relación del mito de Jasón con el mito de Prometeo, Medea puede ser vista como Pandora. Jasón entonces pasa a representar a este titán que traerá las técnicas de la inmortalidad simbolizadas en el vellocino. Pero luego, bajo la imposición del nuevo orden establecido por Zeus, todo esto no será sino el reverso de la moneda: la muerte y perdición del hombre encarnado en el rey Pelias. El sutil emparejamiento de estos dos mitos, pese a que analiza su evolución histórica: *“Medea, que en la prehistoria del mito fue acaso una divinidad de ultratumba, luego una maga rejuvenecedora, princesa raptada por el joven aventurero, nieta del Sol, acabó siendo una mujer apasionada y desgraciada”* (C. G. Gual 2011: 121).

(118) Ampliando esta misma información, Karl Kerényi nos dice: *“En la Iliada (...), la obra de Dédalo para Ariadna era un lugar para la danza: un lugar que también era –y aun antes que el tétrico, que el inframundo edificio de la leyenda post homérica- una imagen del verdadero imperio de la ‘Señora del laberinto’. Era el inframundo visto desde un aspecto especial. (...) En la época pre-homérica la imagen del inframundo fue pensada como un laberinto en espiral, y el retorno desde allí, como una gracia concedida por la reina del inframundo. Desde allá abajo ella reinaba como ‘Señora del laberinto’, como Ariadna, como ‘la purísima’: esto es lo que significa el nombre, el más apropiado desde la perspectiva griega para la reina del inframundo, también llamada Perséfone, con su nombre pre-griego. No sólo dejaba salir del inframundo a quien ella quería, sino que ella misma regresaba para convertirse en ‘la clarísima’, la Arídel del cielo”* (K. Kerényi 2006: 166,67)
Desde Homero se la consideraba una hija mortal del rey, hija del rey cretense Minos, cuyo destino tomó el mismo camino. Sentía inclinación por la clemencia, pero sólo como podía sentirlo una doncella enamorada, y mortal: había ayudado al joven y hermoso ateniense Teseo con su consejo y su hilo, y según la versión antigua con su corona que brillaba e iluminaba los tétricos pasajes del laberinto. Así fue como él pudo regresar de una muerte segura”. (K. Kerényi 2009: 20)

Apolonio introduce el tema de Prometeo sólo de pasada, al navegar la Argos cerca del Cáucaso, es, a pesar de ello, importante: Medea es “regalada” a Jasón por un conjunto de dioses como Pandora (cuyos atributos igualmente habían sido otorgados por cada uno de los olímpicos) al titán Epimeteo ¹¹⁹. Ellas, tanto Pandora como Medea, que en principio fueron una bendición, son al mismo tiempo las que traerán todas las desgracias al hombre ¹²⁰.

Sumémosle a esto el paralelismo temático del toro: Tras el engaño de la ofrenda del toro realizada por Prometeo ¹²¹, Zeus y los dioses se apartan del hombre, por lo que Prometeo, para reparar el mal, roba en el taller de Hefestos y Afrodita (Atenea en Platón) el fuego, es decir, el poder del genio creador de las artes. Los hombres tienen pues en su poder todas las técnicas, es decir, el vellocino del que Jasón se apodera gracias a los engaños que Medea le proporciona. Por otro lado, la transformación de Medea en portadora de desgracias sólo se resuelve, y de manera magnífica por cierto, si entendemos la polaridad que toma el regreso del reino de los muertos como lo contrario, quedando todo invertido. Así, los dones de Medea que antes fueron bendición ahora son destrucción.

Un viaje a los confines equivale a un viaje a ultratumba y al inframundo, y aunque este destino con el tiempo acabe por situarse en este mismo plano de la realidad, para el griego seguía manteniendo las características iniciales de aquel. Nos dice a este respecto Jena-Pierre Vernant: *“Anaximandro admite la existencia de las “antípodas”. Y puede pensarse, conforme a ciertos documentos de la colección hipocrática, que, según Anaximandro, lo que nos aparece como lo arriba, constituye para los habitantes de las antípodas lo abajo, lo que forma nuestra derecha se encuentra para ellos a la izquierda”* (J. P. Vernant 2007: 187) ¹²².

Volvamos a Peter Kingsley para relacionar esta inversión de mundos: de Medea en su venida

(119) Advertir aquí que no es a Prometeo sino a Epimeteo a quien los dioses regalan a Pandora. De Epimeteo se ha dicho que consiste en la contrapartida titánica a Prometeo. Así si éste simboliza la inteligencia y la astucia, Epimeteo es el hermano tontorrón. Dos caras en definitiva de la misma moneda que se pueden intercambiar según desde qué punto de vista se mire. Ejemplo de esta alteridad la encontramos en Goethe, que al final de sus días, de sentir en su propio cuerpo la potencia Prometeica, pasó a decantarse por la predilección hacia este otro titán que es Epimeteo.

(120) Jena-Pierre Vernant hablando sobre Prometeo y Pandora nos dice que *“Los temas de Prometeo y de Pandora constituyen las dos caras de una sola y misma historia: la historia de la desdicha humana en la edad de hierro. La necesidad de padecer sobre la tierra para obtener el alimento, es también para el hombre la de engendrar en y por la mujer, de nacer y morir, de tener cada día y al mismo tiempo la angustia y la esperanza de un porvenir incierto”* (J. P. Vernant 2007: 41).

(121) *“Fue entonces cuando Prometeo intervino por primera vez. Sacrificó un toro y lo dividió en dos porciones. Pero, como quería proteger a los hombres y al mismo tiempo engañar a Zeus, Prometeo recubrió los huesos con una capa de grasa, y la carne y las vísceras con el estómago. Atraído por la grasa, Zeus eligió para los dioses la porción peor, abandonando a los hombres la carne y las vísceras. Éste es el motivo –precisa Hesíodo– de que a partir de entonces los hombres quemen los huesos como ofrenda a los dioses inmortales”* (M. Eliade 2012: 331)

(122) Ahondando en esta información, *“Por otra parte,”* – (nos dice Peter Kingsley) - *“en su sentido literal de contra-tierra (el Hades), el término también evoca la idea de una tierra a la inversa, una especie de tierra alternativa, una tierra reflejada o espejo que representa el Otro Mundo, el mundo de los muertos”* (P. Kingsley 2008: 252).

desde las antípodas-confín, el robo del fuego por parte de Prometeo, o las ideas de Empédocles. *“Para poder entenderlos correctamente hemos de relacionar estos dos aspectos del fuego empedocleo con la idea, tan difundida en la Antigüedad, de los infiernos como lugar de paradoja e inversión. Se trata sobre todo, del lugar en el que coexisten y convergen ideas frontalmente contrarias, y donde mayor es la paradoja de conversión de una fuerza destructiva en poder creativo”* (P. Kingsley 2008:117).

Las habilidades infernales de Medea pueden así mismo relacionarse con otro mito titánico, el del descuartizamiento de Dioniso. Tal descuartizamiento ¹²³, cuyos miembros son cocidos en una caldera, resulta sorprendentemente semejante a estas artes de Medea que introduce al padre de Jasón, Eson, igualmente troceado en un caldero, para acto seguido sacarlo rejuvenecido. Bien es cierto que luego se ha hecho mucho más popular el fracaso de las hijas de Pelias en este mismo intento, que al tratar de imitar a Medea ocasionan la muerte del rey; sin embargo el trasfondo ritual se mantiene y es evidente.

En un principio, nos dice Eliade, puede que el descuartizamiento de Dioniso por parte de los Titanes, tuviese un sentido más profundo que el de simplemente matarle. Para él, al igual que en muchos ritos chamánicos ¹²⁴, esta muerte es ritual e iniciática: *“ser cocido en un caldero o el paso por el fuego son ritos iniciáticos que confieren la inmortalidad (véase el episodio de Demeter y Demofón) o de rejuvenecimiento (las hijas de Peleas cuecen a su padre en un caldero después de despedazarlo). Añadamos que ambos ritos –desmembramiento y cocimiento o paso por el fuego- son característicos de las iniciaciones chamánicas. Podemos, por tanto, ver en el “crimen de los Titanes” un antiguo conjunto*

(123) Jean-Pierre Vernant relata la muerte de Dioniso a manos de los Titanes: *“Enmascarados con yeso, los Titanes, un buen día, atraen al niño Dioniso tentándolo con fascinantes juguetes, una peonza, una bramadera, muñecas, tabas e incluso un espejo. Mientras el joven dios se queda asombrado por la imagen devuelta por el círculo de metal brillante, los Titanes lo golpean, lo degüellan con un cuchillo llamado mákhaira, descuartizan su cuerpo en siete trozos y se entregan a una cocina tan extraña respecto de la tradición culinaria habitual que le será dedicado un “Problema” aristotélico. Los miembros de la víctima se arrojan a un caldero donde se ponen a hervir; tras ello, los Titanes los cogen, los ensartan en espetones y los ponen a asar. En pleno festín de carne hervida asada –lo que invierte el sentido del ritual sacrificial-, surge Zeus, armado con el rayo, y golpea a los Titanes canibales, que son reducidos a cenizas, o más exactamente fulminados, pero no sin dejar restos. Estos son de dos clases: primero el corazón, que se aparta a un lado y del que va a renacer Dioniso como Primer Nacido proclamando el triunfo del Uno a través del desmembramiento de lo múltiple; luego “el humo del hollín” que proviene de los asesinos quemados por el fuego de Zeus y del que ve a nacer la especie humana, la de las ciudades con humeantes altares hechos de sangre y cenizas. Altares que, a ojos de los órficos, perpetúan la muerte horrible cometida por las potencias enmascaradas con yeso. La humanidad de los altares y de las ciudades ha brotado por lo tanto de los restos de matarifes-sacrificadores que son, de hecho, los asesinos de Dioniso niño. Apolo interviene con una tercera clase de restos en una versión que no excluye al corazón, pero que no hace referencia a la funesta aparición de los primeros hombres. Son los trozos del cuerpo martirizado que son confiados al dios de Delfos. Apolo los recibe, bien de las propias manos de los asesinos, sin duda al final de una comida más ligera, bien por orden de Zeus, que le confía la tarea de enterrar los miembros o lo que queda de ellos. Apolo deposita los restos en un caldero que va a colocar en el centro de su profética morada al lado del trípode. O bien, para obedecer a Zeus, entierra los despojos de su hermano en el santuario pítico donde, según una tradición muy firme, se eleva la tumba de Dioniso”.* (J. P. Vernant 2007: 91-93)

(124) *“el despedazamiento del aprendiz; segundo, la ascensión al cielo por medio de una cuerda. Ambos elementos son característicos de los ritos y de la ideología chamánicas. Analicemos, para comenzar, el primer tema. Se sabe que, durante sus “sueños iniciáticos”, los aprendices de chamán asisten a su propio descuartizamiento por los “espíritus” o los “demonios” que desempeñan el papel de maestros de la iniciación: les es cortada la cabeza, son divididos en pequeños fragmentos, sus huesos son limpiados, etc., y, por último, los “demonios” reagrupan los huesos y los recubren con una carne nueva. Nos hallamos aquí ante experiencias extáticas de estructura iniciática: una muerte simbólica seguida de una renovación de los órganos y de la resurrección del candidato”.* (M. Eliade 2008: 161)

iniciático cuya significación original había caído en el olvido. Pues los Titanes se comportan como oficiantes de una iniciación, es decir, “matan” al novicio para que “renazca” a un modo superior de existencia (en nuestro ejemplo podría decirse que confieren la divinidad y la inmortalidad al niño Dioniso)” (M. Eliade 2012: 469) ¹²⁵.

Puede que la confusión u olvido de una muerte simbólica e iniciática por una venganza, realizada a través del engaño, provenga de dos factores que merece apuntar. El primero, como señala Mircea Eliade consiste en esa proclamación tardía de la supremacía de Zeus en la que los Titanes, en consecuencia, ya no pueden acometer ningún papel relevante al haber sido fulminados por él (véase M. Eliade 2012: 470). El segundo factor de confusión, causa de la anterior, deviene en tratar de entender este ritual unívocamente desde dicho bando zeusíaco. Creo, sin embargo, que hay que entender todo esto paralelamente en las dos direcciones, hacia arriba y hacia el inframundo simultáneamente, no en vano Medea ayuda por dos veces a Jasón. En la primera le libra del abrasamiento de los toros que expulsan fuego por las fauces al tiempo que le da un vigor sobrehumano. La segunda, duerme al dragón (muerte en sí) para con ello posibilitar que Jasón se apodere del vellocino (lo que aquí representaría la inmortalidad).

La visión del mito que nos trasmite Jean-Pierre Vernant mantiene esta doble secuencia, y aunque lo haga como dos versiones separadas, creo que se pueden considerar como dos partes de un mismo mito en el que se observan como contrapuestas estas dos regiones cosmológicas del espíritu: la superior y la inferior.

Al margen del ritual de la muerte de Dioniso, en el que existe este desmembramiento-muerte y renacimiento como iniciado, existe paralelo otro ritual ctónico que es propiamente el del mito titánico. Para esto, es clave interpretar el por qué los Titanes se cubren con yeso. Mircea Eliade

(125) Ampliando esta información: *“Otro chamán, Petr Ivanov, nos informa más extensamente de esta ceremonia: los miembros del futuro chamán son desgajados y separados con un garfio de hierro; se le mondan los huesos, se le roe la carne, se tiran todos los líquidos de su cuerpo y se le arrancan los ojos de las órbitas. Después de esta operación se juntan y se unen con hierro todos los huesos. Según otro chamán –Timofei Romanov- la ceremonia del descuartizamiento dura de tres a siete días: durante todo este tiempo el neófito permanece casi sin respirar, como un muerto, en un lugar solitario”* (M. Eliade 2003: 47). *“Según otros informes de origen yakuta los malos espíritus transportan el alma del futuro chamán a los Infiernos y allí la encierran en una casa por espacio de tres años (o de un año solamente, cuando se trata de neófitos que serán pequeños chamanes). Allí el chamán sufre su iniciación: los espíritus le cortan la cabeza y la colocan a un lado (porque el candidato debe ver con sus propios ojos cómo lo despedazan), después lo hacen trizas y distribuyen sus pedazos entre los espíritus de las distintas enfermedades”* (Ibid. 48). *“Hay en el Tíbet un rito tántrico, llamado tchoed (gtchod), de estructura netamente chamanista: consiste en ofrecer la propia carne como pasto a los demonios, cosa que recuerda extrañamente el descuartizamiento iniciático del futuro chamán por los “demonios” y las almas de los antepasados”* (Ibid. 337).

Parece clara pues la relación de Medea y lo que representa respecto a estos ritos iniciático- chamanísticos de descuartizamiento y recomposición. En este mismo libro Eliade nos dice: *“Señalemos, en fin, que el mito de la renovación, por medio del descuartizamiento, la cocción o el fuego, ha seguido obsesionando a los hombres, incluso fuera del horizonte espiritual del chamanismo. Medea consiguió que las hijas de Pelias asesinaran a su propio padre convenciéndolas de que ella lo resucitaría y rejuvenecería”* (Ibid. 67).

nos dice respecto a este hecho que: *“Según el mito, los Titanes (se acercan) al niño divino cubiertos de yeso para no ser reconocidos. Pero resulta que en los Misterios de Sabazio que se celebraban en Atenas, uno de los ritos iniciáticos consistía en empolvar a los candidatos con yeso o con otra materia semejante. Ambos hechos fueron relacionados ya en la antigüedad. Se trata de un rito arcaico de iniciación muy conocido en las sociedades “primitivas”: los novicios se frotan el rostro con polvo o con ceniza para parecerse a fantasmas; dicho de otro modo: experimentan una muerte ritual”* (M. Eliade 2012: 469).

Decir por último que el intento de suplantación de un mito por otro habla en definitiva de un culto anterior que ha sido “conquistado” por otra fuente de creencias, pero que lejos de extinguirse, se reviste bajo los aspectos dominantes.

David Lewis-Williams, remontando el tiempo, parece que encuentra su primera manifestación en la famosa pintura paleolítica del pozo de Lascaux ¹²⁶ y lo sitúa igualmente bajo una perspectiva chamánica ¹²⁷.

Pensemos ahora en Medea como sinónimo de ánima en Jung. Si en “Símbolos de transformación” éste traza un recorrido en el que la irrupción del inconsciente conduce a la neurosis, es en “Psicología y alquimia” cuando estudia a través de visiones o sueños de un paciente cómo esta misma irrupción del inconsciente conduce a una ampliación de la consciencia y el equilibrio.

En este último trabajo señala: *“El motivo de la mujer desconocida que técnicamente designamos con el nombre de “ánima” (...) La personificación significa siempre actividad autónoma de lo inconsciente. Si aparece una figura de persona, ello significa que lo inconsciente comienza a obrar”* (C. G. Jung 2005: 51).

(126) *“Así que lo que tenemos en el Pozo no es un desastre de caza; hay demasiadas cuestiones en contra de una interpretación tan simple. Más bien, tenemos una transformación mediante la muerte: la “muerte” del hombre corre pareja con la “muerte” del destripado bisonte. Al “morir” ambos, el hombre se funde con uno de sus espíritus ayudantes, un pájaro. La cercana yuxtaposición del “signo quebrado” y la similitud entre tales signos y el palo del pájaro sugieren que este tipo de signo estaba de algún modo asociado con la transformación zoomórfica y con la unión de distintos niveles cosmológicos que eran necesarios para llegar a ser un chamán”*.(D. L. Williams 2005: 270)

(127) *“Cuanto más horrorosa y dolorosa sea la prueba, mayor será el prestigio y el poder que le corresponderán al iniciado. La “muerte”, el sufrimiento, la excarnación (la extirpación de la carne a un esqueleto), la desmembración, la transformación y el renacimiento son, de hecho, elementos comunes de la iniciación chamanística. (...) Un chamán tungús siberiano, por ejemplo, contó cómo le habían iniciado sus antepasados chamanes: “Le perforaron con flechas hasta que perdió el conocimiento y cayó al suelo: le amputaron la carne, le arrancaron los huesos y los contaron; si hubiera faltado uno, no habría podido convertirse en chamán. (...) Durante esta tortura iniciática, el neófito “queda como muerto durante siete días y siete noches”*. (D. L. Williams 2005: 280)

“las creencias acerca de proyectiles de algún tipo que contienen potencia y que perforan a un chamán son un muy extendido elemento concomitante de una de las experiencias físicas de algunos estados de trance. Además, un contexto en el que se habla habitualmente de la perforación es el de la iniciación chamanística. Los chamanes han de sufrir antes de poder curar, “morir” antes de poder llevar la vida a su gente. (...) En Australia central, un aspirante a “hombre medicina” va a la entrada de una cueva, donde “cae dormido”; entonces, los espíritus le arrojan lanzas invisibles, perforando su cuello y cortándole la cabeza. De igual modo, pero en el otro lado del globo, un iniciado inuit de Smith Sound debe ir a un acantilado que contenga cuevas: (...) En cuanto ha entrado en la cueva, ésta se cierra tras él y no vuelve a abrirse hasta algún tiempo después” (Ibid. 287)

Dicho esto, pensemos en la gran similitud que existe entre el final de “Medea” de Eurípides y la impresión visual nº 7 que recoge Jung en este segundo estudio: *“La mujer velada descubre su rostro, que brilla como el Sol”* (Ibíd. 52) sobre la que comenta: *“En el ánimo se cumple la solificatio. Este proceso corresponde probablemente a la illuminatio, a la iluminación. Ahora bien, esta representación por así decirlo, mística, se halla en radical oposición respecto a la actitud racionalista de la consciencia, la cual, como forma suprema del entendimiento y la inteligencia, sólo conoce el esclarecimiento intelectual”* (Ibíd. 52).

Esta iluminación como fin de la tragedia de “Medea” no solo concuerda con los fines sacros de las re-presentaciones trágicas, sino que también con su propia manifestación artística de tema mítico ¹²⁸. La revelación no puede alcanzarse mediante una manifestación unidireccional racionalista y por tanto la tragedia, dentro del quehacer artístico, será su manifestación más natural.

Pensemos también en la impresión visual nº 10: *“En el país de las ovejas está la mujer desconocida, que señala el camino”* (Ibíd. p. 53). Medea se convierte en la Beatriz de Jasón. Ella es quien le guía y proporciona las soluciones. Jung comenta respecto a esta impresión visual: *“El ánimo, anticipada ya por la solificatio, aparece aquí como psicopompo, que indica el camino. El camino comienza en el país de la infancia, es decir, en la época en que la consciencia racional del presente no se había separado aún del alma histórica, de lo inconsciente colectivo. Si bien la separación es inevitable, no determina, empero, un alejamiento tal de esa psique crepuscular de los tiempos primitivos que suponga una pérdida absoluta del instinto”* (Ibíd. p. 53).

Ya hemos visto como en “Las Argonáuticas” existe un solapamiento del tiempo reflejado en las Edades de Hesíodo. El propio viaje en dirección a Oriente es un remontarse a los tiempos pasados, la infancia en este caso.

Impresión visual nº 19: *“Una calavera. El soñante quiere apartarla pero no puede. Poco a poco el cráneo se transforma en una esfera roja, luego en una cabeza de mujer que irradia luz”*.

[Comentario]: Los monólogos de Fausto y de Hamlet frente a una calavera recuerdan la terrible falta de sentido de la existencia humana apenas se extiende sobre ella “la palidez del pensamiento”. Opiniones y juicios tradicionales fueron en verdad los que determinaron que el soñante rechazara las ofertas de modesto aspecto o mal comprendidas. Pero mientras el soñante intenta liberarse de la desagradable visión, la calavera se transforma en una esfera roja, que bien podemos interpretar como símbolo de un Sol naciente, puesto que enseguida se transforma en una resplandeciente cabeza de mujer que al punto

(128) A este respecto nos dice Jung: *“El mito constituye el lenguaje más apropiado para expresar estos procesos psíquicos; ninguna formulación intelectual puede, ni siquiera aproximadamente, alcanzar la plenitud y la fuerza expresiva de las imágenes míticas. Trátase aquí de imágenes originarias y primigenias, y precisamente por eso un lenguaje de imágenes lo reproduce del mejor y más acertado modo”* (C. G. Jung 2005: 26)

hace recordar la visión 7” (Ibíd. 65, 66). Recordemos, respecto a esta visión, el manto rojo con el que se viste Jasón y la razón de su viaje: conseguir superar la muerte del rey Pelias, de ahí la calavera.

Pensemos por último en estos dos sueños que Jung introduce en este mismo estudio:

- Sueño nº 13: *“En el mar hay un tesoro. Hay que sumergirse en el agua pasando por una estrecha abertura. El paso es peligroso; pero abajo se encontrará un compañero. El soñante se aventura a dar el salto en la oscuridad y al llegar abajo descubre un hermoso jardín de formas regulares, que exhibe en su centro un surtidor” (Ibíd. 84).* Para mí es obvia la estrecha relación existente entre este sueño y “Las Argonáuticas”, en especial “Las argonáuticas órficas”, donde el vellón se encuentra en lo alto de un jardín escalonado rodeado por la noche y donde, en esta inversión típica, lo sumergido, la noche, emerge porque se actúa desde un entorno ctónico.

- Sueño nº 40: *“Guiado por la mujer desconocida, el soñante tiene que descubrir el Polo, con gran peligro de su vida”. Sobre este sueño Jung comenta: “El Polo es el punto alrededor del cual todo gira: es, pues, un nuevo símbolo del sí-mismo. También la alquimia recurrió a esta analogía: “En el Polo está el corazón de Mercurius, que es verdadero Fuego, en el cual descansa su Señor, al navegar por mar dirige este gran... movimiento de acuerdo con el aspecto de la Estrella Polar”. Mercurius es el alma del mundo, y el Polo, su corazón. La concepción de la anima mundi coincide con el concepto de lo inconsciente colectivo, cuyo centro es el sí-mismo” (Ibíd. p. 132, 133).* Aquí el Polo es el vellón dorado.

Llegamos con estas relaciones a un tema importante en este capítulo, porque si yo pretendía mostrar ciertos cultos y creencias chamanísticas en la Grecia Antigua, ahora gracias a las relaciones que se establecen entre este mito y Medea y las experiencias espontáneas del paciente sobre el que nos ha hablado Jung, asoma la idea de que las “Argonáuticas” de Apolonio son más que un simple relato. A partir de esta compilación de tradiciones relacionadas con el chamanismo y el Hades, podemos empezar a imaginar esta trama mítica como una metáfora de una evolución personal e iniciática perdida. De una documentación pasamos así a una suposición en la que la historia toma unidad.

Finalmente, respecto a la relación de algunos personajes secundarios integrantes en la expedición y el chamanismo, merecen ser nombrados: Mopso el Tiraresio, *“al que mejor que a nadie el hijo de Leto enseñara los presagios de las aves”*. Idmón, hijo del propio Letoidea, quien

enseñó a éste también a *“interpretar los agujeros y a estar atento a los pájaros y a observar los signos que se dan en el fuego”*. Linceo que destacaba por sus ojos, los más penetrantes, y *“veía sin esfuerzo hasta allá en lo hondo debajo de la tierra”*. Eufermo, hijo de Poseidón y Europa, que andaba sobre las aguas, *“Aquel hombre incluso sobre el oleaje de la mar verdosa corría y no se le hundían sus rápidos pies, sino que a lo sumo mojando la punta de sus plantas se movía por la líquida ruta”*. O en especial, Zetes y Calais, hijos de Bóreas, capaces de volar por el éter y deshacer los “males de ojo” que atormentaban al adivino Fineo: *“Y los hijos del Tracio Bóreas, precipitándose por el éter abajo, se acercaron hasta poner sus pies veloces sobre el umbral. Los demás héroes se levantaron de sus asientos al verlos ya presentes. Zetes, ante sus deseos, aunque aún con la respiración jadeante por la fatiga, les contó cuán lejos las habían acosado (a las Arpías que acosaban a Fineo) y cómo Iris les impidiera matarlas y, benévola, la diosa prestó juramento, y aquéllas se hundieron con espanto en la inmensa caverna de monte Dicte”*.

Así, también, todos los demás tripulantes, *“cuantos camaradas lo siguen, son hijos y nietos de inmortales”*, que también nos dirá Apolonio más adelante cuando habla de esta heroicidad extrema de los ancestros que consiste en haber ido hasta los confines del mundo ¹²⁹. Desde entonces, al héroe posterior se le define como el que se enfrenta a un límite y lo vence. Muralla o laberinto que supera en pos de la belleza deseada o el monstruo temido. El héroe, representando las dos caras opuestas, llena el mundo de luz pero también de tinieblas. Digo esto porque lo traído no siempre es luminoso a nuestros sentidos, pero habrá de ser respetado por sagrado ¹³⁰.

Pensamos que el camino del mito es fácil, que podemos conjeturar e incluso concluir más de una cosa ¹³¹, sin embargo el chamán ahora representado en éste que se lanza al Hades invisible, el héroe que regresa con el tesoro de Pluto, no es equiparable al que tan sólo va pero no viene tal como luego proclamará el cristianismo: un viaje ir sin vuelta. Vuelta que para el griego también ha de ser del cuerpo. Nietzsche también advierte esto mismo cuando afirma que por delante

(129) *“Lo sagrado es lo inaudito, la inversión de lo cotidiano, cuando se rompen los límites y se fuerza la mirada al abismo”* (W. Burkert 2011: 185)

(130) Recordemos el pasaje de “Edipo en Colono” de Sófocles en el que los atenienses veneran igualmente a las Erinias a pesar de ser traedoras de desgracias. Dice el Coro, Estrofa 1ª: *“(…) Algún vagabundo, algún vagabundo será el anciano, no del país. Pues nunca hubiera pisado el sagrado recinto de las invencibles doncellas ante las que, sólo con llamarlas, temblamos y pasamos por delante sin mirar, sin hablar, en silencio, soltando los labios en devota meditación. Y ahora nos llega la noticia de que alguien que nada las respeta ha llegado; al cual yo, a pesar de que miro por todo el bosque, aun no sé dónde se esconde.”* (v. 124-136)

(131) Hablando ahora en general, este análisis de ciertos temas y símbolos por los que transcurre “Las Argonáuticas”, por mucho que se me escapen cantidad de ellos, por ejemplo cada isla o cada río con significados propios, parece claro que apunta a un viaje escatológico que contiene más de una relación chamanista. Puesto que continuamente hace relaciones a otros mitos, también podemos pensar que consiste en una recopilación. Así extrae de todos esos a los que alude la parte que cree que le corresponde.

de la mente somos ante todo cuerpo ¹³².

¿Son esas tierras de las que nos habla el mito simplemente una sugestión, como la de Mesmer o la de Mary Baker según Stefan Zweig (S.Zweig 2006), o hay algo más?

Es cierto que el investigador sensato no puede permitirse figurarse nada y ha de ser riguroso. Así necesita del dato y el método, pero ¿y si ocurriera con el mito lo que ocurre con el principio de incertidumbre en el que la observación desvirtúa lo observado? C. G. Jung al menos parece decimos esto cuando afirma que una proyección, para que se produzca, ha de ser inconsciente (hablaré más adelante de cómo intentar incorporarla a la consciencia).

Para el que vive el mito, ya no es él mismo, aun siéndolo, por eso el chamán se trasfigura aunque nosotros desde nuestra ignorancia digamos que esta trasfiguración sólo es simbólica.

Cuando hablamos de mito como “Saber” que viene del chamanismo, deberíamos entender dichos conocimientos tal como habla Homero respecto a la “posesión” (también la de Nietzsche ¹³³). Así se da cabida, por ejemplo, a las curaciones por parte de Asclepio que se producían ¹³⁴

(132) En “Cumbre y abismo en la filosofía de Nietzsche”, Enrique Salgado Fernández dice a este respecto: *“El cuerpo es abismal porque es una unidad bajo la que late una multiplicidad insondable, transportamos un caos con nosotros, contenemos un universo. Nuestro cuerpo es una unidad que reposa sobre un fondo-océano de muchos seres inconscientes. Nietzsche se admira ante la realidad corporal y la reivindica como parte de su proyecto de transvaloración (de cambio en el modo de valorar) de la que forma parte la capacidad de desaprender lo que siglos de dualismo y de despreciadores del cuerpo han grabado a fuego. El cuerpo es abismo porque sufre, envejece y finalmente muere, pero también es la fuente de la que manan nuestras fuerzas y la sede del goce. Frente al desprecio del cuerpo Nietzsche propone su cultivo: el cuerpo debe ser escuchado atentamente en sus ritmos y cadencias, lo hemos de cultivar por amor a la vida”*. (E. Salgado 2007: 15)

“Pero Nietzsche sabía que toda la comunicación reposa sobre un fondo de incomunicación de poderosas y profundas raíces. Nietzsche afirma con rotundidad que somos cuerpo”. (Ibíd. 16)

“Nuestro ser, todo él, es corporalidad. Cuerpo eres y nada más que cuerpo. Lo que denominamos razón o intelecto no deja de ser una expresión, la más elaborada de todas, de nuestra corporalidad”. (Ibíd. 24)

“Hay en Nietzsche un rechazo frontal del dualismo alma/cuerpo (o en otros términos: mente/cuerpo). El dualismo se nos ha vuelto una doctrina imposible, defenderlo es un infantilismo impropio de los hombres de conocimiento. (...) Al cuerpo Nietzsche lo llama la gran razón frente al espíritu que sería la superficial pequeña razón. Esa gran razón “no dice yo, pero hace yos”. (Ibíd. 29)

“el espíritu,..... Es real pero no una realidad absoluta o autosuficiente sino emergente de lo corporal y a lo corporal subordinad, aunque con capacidad suficiente para reobrar sobre el cuerpo”. (Ibíd. 30)

“Toda verdadera elevación del tipo humano debe incluir necesariamente el cuerpo; si no es así, toda transformación será superficial”. (Ibíd. 39)

“La corporalidad es nuestra instalación en lo real, o mejor dicho, nuestra propia y radical realidad”. (Ibíd. 262)

Y por fin: *“El hombre reducido a intelecto, o peor aún a archivo andante, sería un monstruo como el que estuviera reducido a un único órgano, hombre oreja, hombre cerebro, un espanto y un esperpento”*. (Ibíd. 338)

(133) Enrique Salgado Fernández, “Cumbre y abismo en la filosofía de Nietzsche”: *“Nuestra vida consciente emerge y flota sobre un fondo de pluralidad psicológica, de afectos, pasiones e instintos, que se instalan a su vez sobre un entramado fisiológico del que son expresión”*. (E. Salgado 2007: 32)

“Toda nuestra vida psíquica procede de una red de interpretaciones. (...) Lo que llamamos consciencia es un comentario fantástico de un texto inconsciente, (...) Lo fisiológico es traducción de lo bioquímico, lo fisiológico a su vez es texto de lo psicológico y éste de lo moral y lo cultural”. (Ibíd. 53)

“Albergamos potencialmente al menos diversos yoes. Consideraciones de este tipo las hace Nietzsche una y otra vez: “El individuo contiene muchas más personas de las que cree, la “persona” es solamente un énfasis, un resumen de rasgos y cualidades” (Ibíd. 345)

(134) *“La mayoría de las veces Asclepio era visto en los sueños de los enfermos que dormían en el templo.”* (K. Kerényi 2009: 36)

mientras incubábamos en el reino ctónico del sueño.

Esta dificultad a la hora de discernir qué es mito, leyenda o cuento la encontramos por ejemplo en Alberto Bernabé (A. Bernabé 2008). No creo que sea un problema de datos excesivos, que como dice Lévi-Strauss (C. Lévi-Strauss 2012) a veces llega a paralizarnos, o llevado más allá, a la visión nietzscheana, en la que el propio saber, siguiendo la tradición griega, es entendido como mentiroso ¹³⁵. Considero que la causa de estas dudas en Bernabé proviene en realidad de la manera en que él analiza. Sólo contempla, no penetra en la vivencia del mito.

Pongamos por ejemplo esta radicalidad del *dentro-fuera* que supone cruzar las “rocas entre chocantes” por parte de la expedición argonáutica. Cuando queremos analizar este mito, saber a ciencia cierta si lo es o no, ya no podemos hacerlo exclusivamente desde lo especulativo porque aquí sólo cuenta el saberlo cierto al haberlo realizado, algo en definitiva que no es ni visible ni valorable desde el exterior.

Se puede imaginar, se puede intuir, pero el mito, lo que definiendo por mito chamánico, sólo surge cuando se da el paso que atraviesa la membrana de lo conocido (ver D. L. Williams 2005) y uno cae tras las cosas, fuera, en su abismo ¿Qué es *dentro* y qué *fuera* entonces? En principio, ni siquiera sabemos cómo hemos penetrado. Hemos atravesado las puertas sin saber cómo, pero lo claro y extraño al tiempo es que vemos lo que no veíamos. Esto es lo que nos cuenta László Krasznahorkai ¹³⁶ en “Al Norte la montaña, al Sur el lago, al Oeste el camino, al Este el río”, o lo que también le ocurre a Rene Daumal ¹³⁷ en “El monte análogo”.

Cruzan sin saber que han cruzado ¹³⁸, tal vez sea que allí no existe la pregunta. Tal y como ocurre en el sueño, en el que ciertas zonas cerebrales acostumbran a estar desactivadas y pocas veces sabemos que estamos soñando, aunque nos lo preguntemos dentro del propio sueño. Allí se sabe, se distingue con meridiana claridad, pero no se tiene un recuerdo tal y como

(135) Nos dice Enrique Salgado Fernández al respecto: “*El personaje del adivino se lo había profetizado a Zaratustra: “Todo es igual, nada merece la pena, el saber estrangula”. Saber demasiado es el gran peligro y la gran locura*”. (E. Salgado 2007: 181) O Nietzsche: “*El conocimiento mata la capacidad de actuar; la acción requiere sumergirse en el velo de la ilusión: ésta es la enseñanza de Hamlet, no la sabiduría de pacotilla propia de Hans el Soñador, ese personaje que no consigue pasar a la acción a causa de un exceso de reflexión, a causa, podría decirse, de una sobreabundancia de posibilidades*”. (F. Nietzsche 2007: 142)

(136) Narrando la entrada al monasterio: “No encontré la puerta allá donde la había supuesto. Cuando tomé conciencia de haber entrado, ya llevaba un rato dentro. No podía saber cómo se entraba. El hecho es, sin embargo, que de súbito se halló en el interior y que justo ante él se alzaba de repente, ya al otro lado del muro”... (L. Krasznahorkai 2005: 10)

(137) “una fuerte aspiración tiró de nosotros de pronto hacia delante; vimos abrirse el espacio, un vacío sin fondo, un abismo horizontal de aire y de agua enlazados en imposibles círculos; la amazón del barco crujía; y éste corría, infaliblemente lanzado por una cuesta arriba hasta el centro del abismo. ¡Y, de pronto, se halló, suavemente mecido, en una apacible bahía, con tierra a la vista!” (R. Daumal 2006: 92)

(138) También le ocurre esto a María Zambrano: “*Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. En la luz que acoge donde no se padece violencia alguna, pues que se ha llegado allí, a esa luz, sin forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección*” (M. Zambrano 2011: 149)

recordamos aquí. Vivimos y ello nos inunda de tal modo diferente, que diríamos de él un mundo invisible ¹³⁹.

15

El ascenso al Éter y “Las aves” de Aristófanes



Fig. 15 – “Alo solar” Campo base del Everest. Tibet 2005

Una de las características del chamanismo es la estratificación del cosmos en tres: el mundo en el que habitamos nosotros, otro que se halla por debajo, el inframundo, Hades, interior donde habitan los muertos y un tercero situado en las alturas que es el Éter, donde residen los dioses del Olimpo. Si en el punto anterior he tratado cómo el chamán viaja al Hades, ahora me centraré en el viaje al Éter, el mundo mitológico de las nubes como encarnación de lo etéreo.

Aristófanes en “Las aves” tal vez fue el primero que señaló desde lo propiamente artístico este deseo de habitar las nubes. Entre un humor socarrón y soez, pornográfico a veces, la comedia en Aristófanes no es nunca sencilla y no por disfrazarse bajo una apariencia mundana deja de ser algo propio de un gran pensador. Sus ideas nos muestran ciertas creencias de la época a las

(139) Algunas lagunas reconocibles por nosotros puede que sean al final otra cosa pues como dice Sacks “muchas personas (no sabemos cuántas) poseen los objetos de su creencia no en la forma de meros conceptos que el intelecto acepta como verdad, sino más bien en la forma de realidades casi sensibles percibidas de manera directa” (O. Sacks 2013: 303).

que podemos acceder al comprender su concepción de la comedia y las técnicas que utiliza, dicho de otra manera, al destilar su ironía en inmediatez.

Recordando “La nube del no saber” en la que su autor, un anónimo inglés, nos situaba entre la “nube del olvido” y la nube del no saber”, ahora leemos en Aristófanes:

PISTERERO. “*Mira hacia abajo*”.

ABUBILLA. “*Ya estoy mirando*”.

PISTETERO. “*Mira ahora arriba*”.

ABUBILLA. “*Ya miro*”.

PISTETERO. “*Vuelve al pescuezo*”.

ABUBILLA. “*Por Zeus, ¿voy a sacar provecho si me lo retuerzo?*”

PISTETERO. “*¿Viste algo?*”

ABUBILLA. “*Las nubes y el cielo*”.

(Aristófanes 2011: 194)

¿Qué se puede decir de esa ciudad llamada “Cucópolis de las Nubes”? ¿Quién es el cuco sino el ave que arroja los huevos de otro pájaro para engañarlo con los suyos? Aristófanes nos dice que “*el cuco era rey de Egipto y de toda Fenicia; y cuando el cuco decía: “cu-cú”, todos los fenicios recolectaban trigo y cebada en los campos*” (Ibíd. 206); es por tanto este proceder del cuco el que en una primer nivel resume mejor la trama de esta comedia.

Pero también podemos preguntarnos ¿A quién representan esas aves en esta comedia? Eliade en “*El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*” describe al chamán como aquél que recorre libremente tanto el inframundo como los cielos gracias al conocimiento de una abertura que conduce a ellos. Utiliza ese “eje” o “centro” que los comunica y que queda representado por el símbolo del árbol, la montaña, la cuerda o el puente, subiendo, bajando o cruzando, para ingresando en ese otro mundo, corregir las causas que nos han hecho enfermar ¹⁴⁰.

(140) Jean Clottes y David Lewis-Williams recogen este tipo de experiencias y rituales por todo el mundo: “*Los cazadores-recolectores expresan frecuentemente la sensación de vuelo refiriéndose a los pájaros. Para los buriatos de Siberia, por ejemplo, el águila es el prototipo del chamán. En el siglo XIX, los san de África del sur creían que los chamanes podían controlar las golondrinas y asumir su forma. La sensación de elevarse se expresa igualmente en las historias de los chamanes que ascienden al cielo mediante una escalera, un árbol o un poste. (...) Lo opuesto al vuelo, el descenso bajo tierra, es otra experiencia chamánica comprobada que se aplica especialmente bien a nuestra interpretación del arte paleolítico. Entre los tunguses siberianos, el descenso al mundo inferior forma parte de un ceremonial complejo (...desciende al mundo inferior...) y atraviesa tres cursos de agua subterráneos. Entonces se encuentra con los espíritus y con otros chamanes contra los que libra batallas a favor de las almas de los enfermos. (...) A veces el descenso forma parte de la iniciación chamánica. Así, en Australia, se cree que un espíritu estrena al candidato en una cueva y desde allí lo conduce bajo tierra. Entre los inuit de Smith Sound, un aspirante a chamán se dirige a un acantilado donde hay cuevas. En el momento en que entra en una de ellas sufre visiones, tal y como sucede entre los aprendices de chamán en muchas otras partes de América del Norte*”. (J. Clottes y D. L. Williams 2009: 24)

¿Pero qué tiene que ver el chamanismo con esta comedia? Teniendo en cuenta la importancia que da Aristófanes a la imagen inicial de sus comedias ¹⁴¹, pensemos en el eje con el que comienza “Las aves”. Dice Evélpides al principio de la obra: “¿Nos mandan ir derechos por ahí, por donde se ve ese árbol?” (Ibíd. 187). Árbol que representa dicho eje y luego queda reafirmado como símbolo chamanista, pues, en ese entorno, la abubilla dirá a Pistetero y Evélpides cómo convertirse en aves comiendo ciertas raicillas (hablaré un poco más adelante de esto).

Como sugería, para comprender bien a Aristófanes pienso que hay que verlo utilizando diferentes niveles de sentido, en el que lo paradójico surgido de tales sentidos simultáneos, se convierte en la técnica por la que alcanza lo cómico. Nos habla por un lado, de este naturalismo que significa observar cómo el cuco utiliza esta artimaña que he mencionado con su cría, cosa que sin duda se muestra en la obra; pero también, si entendemos esta comedia como guía de una metamorfosis humana, de hombre a pájaro, en el caso por ejemplo de Tereo en abubilla, o luego tanto de Pistetero y de Evélpides, parece que el mecanismo de la comedia en Aristófanes consiste precisamente en esta superposición de interpretaciones cuyo desenlace sólo pretende arremeter contra la pompa y solemnidad con la que muchas veces se nos muestran las cosas queriendo aparentar más de lo que son ¹⁴².

Así, cuando el propio Aristófanes nos dice que esta metáfora de transformaciones en pájaro consiste en una metamorfosis a la que no ha llegado la mejor de las tragedias, obras asignadas en principio a producirnos tales transformaciones, o que cuando lo han logrado, lo han hecho degradando su sentido ¹⁴³, pienso que es suficiente para tratar de situarnos ante otra cosa, otro

(141) Por ejemplo en la comedia “Las nubes”, el comienzo es revelador. Hermes situado frente al cántaro. Los dos, símbolos que en esta obra serán enfrentados: “*Es de noche, poco antes del amanecer. En un lado de la escena está la casa de Estrepsiades, junto a cuya puerta hay un Hermes. En el otro lado está la escuela de Sócrates, con un gran cántaro de arcilla junto a su puerta*”. Así este inicio nos revela cierta información de su forma de enseñar. No es una cueva donde enseña Sócrates pero eso da igual. Sócrates enseña en una casa que Aristófanes llama el “pensadero”. Aunque no es descrito suficientemente, se asemeja a una cueva en cuanto a que es un recinto apestoso, repleto de chinches. El acostarse en un catre para meditar en el que uno mismo adquiere el conocimiento por mediación o visión divina se asemeja bastante a aquellas técnicas incubadoras nocturnas donde se forjaban los mitos.

(142) “*quiere ver: se echa hacia atrás y hacia adentro para mirar desde un recinto. Y en ese recinto, que es ya un lugar, el suyo, se dispone –y más aún si ya cree conocer- a alzar un castillo. Un castillo que llegará a ser de razones, un castillo artillado, cuando a tal desarrollo haya llegado para defenderse ante la verdad en principio. Y la verdad, invulnerable como es, tal como se le presentó primeramente, resiste, le resiste. Mas el hombre puede aún más ante ella, puede sin proponérselo y aun pasándole inadvertido, ir contra ella, armado de ciencia. Y así la pura, invulnerable, inviolable presencia de la verdad que se dio, que se presentó ante él, no será ya nunca vista de ese modo inicial. Y habrá perdido aquél que, tocado por el amor que la verdad invulnerable inspira, se defiende ante ella, ahincándose en el temor primero de ser un iniciado por la verdad, un conducido por ella*” (M. Zambrano 2011: 138).

(143) EVÉLPIDES. “*Tu pico es el que nos parece risible*” ABUBILLA. “*Estos excesos ha hecho contra mí Sófocles en sus tragedias, de Tereo que era antes*”. (Aristófanes 2011: 191) Luego también en una posible referencia a Edipo dice PISTETERO. “*No dices nada más que tonterías; pues ¿cómo vas a llorar, si te van a sacar los ojos?*” (Ibíd. 200) Digo también que aquí existe un ejemplo de este cambio de niveles, porque justo antes de esta última cita tanto Evélpides como Pistetero han empezado a tomar sus papeles representando al servidor y la propia abubilla que antaño se lo llevó para que aun transformado le sirviese: EVÉLPIDES. “*Tú eres el único culpable. ¿Por qué me has hecho venir de Atenas?*” PISTETERO. “*Para que me acompañaras*”. EVÉLPIDES. “*Para llorar amargamente*”.

nivel al que debemos tratar de dar cabida.

Aquí se nos muestra una realidad descabellada pues efectivamente todo lo que sobrepasa la condición humana lo es. Esto no significa que la comedia no contenga un saber sino que puede ser la vía más inmediata y directa de conocimiento en cuanto a expresión tomando a la risa como comprensión. Su extravagancia, como lo puede ser el comportamiento del chamán visto desde fuera, no puede sino provocar esa mueca en nuestro rostro igual que les ocurre a Pistetero y Evélpides la primera vez que ven a Tereo, o luego, cuando se ven a sí mismos transformados. Sin embargo, hemos de superar esta risa inicial si queremos entender bien que la comedia en Aristófanes es un rey vestido de payaso.

Conforme se avanza en su lectura, Aristófanes nos va introduciendo más y más en un nivel mitológico: primero con esta cosmogonía que tanto ha sido estudiada y luego mediante el pasaje que describe la derrota de Zeus por parte de las aves mediante los consejos de Prometeo.

Veamos primero esta cosmogonía con la intención de profundizar en el marco abierto por “Las argonáuticas”:

“Hombres de vida en las tinieblas, hojas que caen, cual dijo Homero, seres sin fuerza hechos de barro, raza de sombras sin aliento, tristes, efímeros, sin alas, en todo iguales a los sueños”...

Hombres sin alas semejantes a aquellos no iniciados de Empédocles, muertos vivos que recogerá Platón. Con este inicio nos llama a nosotros, los débiles y mortales humanos. También considero este fragmento como lo primero de esta cosmogonía, pues en él introduce un –“aves, origen de los dioses, de los ríos, Caos y Erebo”- Frase que en sí misma es una conclusión.

Conclusión, sin embargo, colocada no antes sino entre los dos siguientes fragmentos porque las aves se sitúan entre esta verdad antigua que convivía con los dioses y esta otra de la ignorancia y la palabrería nuestra, la del sofista: *...“prestad oído a vuestros dioses, a los que nunca envejecemos, los inmortales de los aires, los que tenemos ser eterno, para que oyendo de nosotros toda la ciencia de los cielos”... ...“digáis a Pródico el sofista que rabie mucho, que me alegro”.*

En definitiva, pienso que hay que introducir este fragmento en la cosmogonía porque piensa que el hombre es lo primerísimo, aquel de donde surge todo lo demás. Eso sí, teniendo en cuenta que no se trata aquí de un hombre corriente, sin alas, sino de un iniciado.

Y la cosmogonía continúa:

“El Caos, la Noche, el negro Erebo y el ancho Tártaro existieron y aún no había tierra, aire ni cielo, cuando del Erebo en el seno puso la Noche de alas negras, un huevo huero. De éste nació, pasado el tiempo, Amor, objeto de deseo, brillante el torso con sus alas, turbión más rápido que el viento. Se unió el Amor al Caos alado en el Tártaro vasto y negro, y así dio el ser a nuestra raza y la sacó a la luz primero. Pues no existían aún inmortales: Amor unió los elementos más tarde sólo y al unirse nació el Océano y el Cielo, nació la Tierra con los dioses felices todos, nunca muertos” (Ibíd. 212).

En este magnífico fragmento ¿Qué hace de él que lo consideremos mito? Me pregunto esto porque aún podemos seguir viendo en ello el vuelo del cuco, depositando todos estos huecos-huevos que surgen y que hacen de todo oquedades que se ramifican hacia fuera y hacia dentro. Pienso que es esa alteridad de la percepción en la que nos imaginamos topológicamente un mundo, que es interior, donde su oscuridad ambiental nos llama a pensarlo como mito. Esto ocurre cuando conservando este estatus ultraterreno, que ya conocemos por alguna experiencia particular, lo proyectamos a un ambiente exterior en el que sigue siendo percibido mientras se solapa. Dar un paso más es mantener tal percepción. Uno se imagina entonces ingresar en ese hueco sin límites donde la materia retoma un brillo que antes no percibíamos. Tal sensación es la que al menos, pienso, los griegos tomaban por rememorar, aunque para nosotros signifique ahora simplemente recordar.

Tal vez esto que digo no se entienda bien y no esté de más introducir aquí aquellos principios cosmogónicos de la antigua mitología griega para ver hasta qué punto confluyen con estas ideas.

Alberto Bernabé en *“Dioses, héroes y orígenes del mundo”* nos explica que una cosmogonía no se concibe como una creación, sino como el reconocimiento de un orden. Nos dice: *“En cualquier caso, el mundo o los mundos (Kosmoi) pueden crearse, pero su materia constituyente, no”* (A. Bernabé 2008: 23). Para él, una cosmogonía explica cómo el mundo llegó a organizarse del modo en que lo conocemos puesto que *Kosmos*, por encima de “mundo”, para los griegos significaba “orden”: *“Sobre esta base, cosmogonía debería traducirse más bien como <<nacimiento del orden en el mundo>>”* (Ibíd. 13). Yo la identifico como una percepción interiorizada y sin formas, donde imaginamos un símbolo del símbolo.

Eliade nos dice que la primera hierofanía es la del cielo estrellado, pero no nos aclara si sólo es una experiencia natural o psíquica e interna, que desmiga lo circundante, como cuando nos da un fuerte bajón de tensión. Tampoco creo que sea asequible una intención mitológica

simplemente por la percepción de una noche estrellada si no sumamos a esta experiencia la de una cueva, esa que proyectamos en el interior de las cosas. Ambos espacios, cielo y cueva, enormes, igualmente inimaginables del todo ante su oscuridad.

Lo que sí nos dice Eliade es que una cosmogonía es el mito en su más pura esencia. Por su parte, Bernabé señala que la cosmogonía que nos ha llegado en mejor estado es la que nos narra Hesíodo en su *“Teogonía”*. Veamos cómo Hesíodo juega continuamente con dichos huecos:

*“Pues bien, lo primerísimo que nació fue Caos; pero enseguida
Tierra de ancho pecho, sede por siempre segura de todos
los inmortales que ocupan las cimas del nevado Olimpo,
y el nebuloso Tártaro en el abismo de la tierra de vastos caminos*

*y Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales,
que afloja los miembros, que de todos los dioses y de todos los hombres
domeña en sus pechos el entendimiento y el prudente consejo.*

(Ibíd. 27)

Si queremos hacer presente este fragmento que consideraría como primera parte de tal cosmogonía, hay que imaginarse siempre al tiempo todo lo que se dice porque el mito hay que entenderlo como algo que no desfallece y siempre está presente, más cuanto más retrocedemos, cuando decimos que profundizamos.

Por un lado está el Caos siempre presente y cuando lo vemos es hasta cierto punto una Tierra informe (manteniéndose ese Caos en nuestra visión). Surge a su vez algo que tiene dos partes: una que vemos y otra en sus antípodas e interior. Una que sabemos y otra desconocida que nos llama secretamente. Así tenemos una primera partición: frente al Caos indiferenciado, se encuentra la dualidad entre el Olimpo (la intuición vista en sí misma como algo brillante) y el Tártaro (toda esa oscuridad de aquello que nos resulta impenetrable). Cuando tratamos de materializarlos, mientras los asemejamos a estas percepciones, emplazamos arriba el Olimpo, en el cielo estrellado pues es diáfano frente al oscuro Tártaro, negro también, pero opaco bajo tierra.

Magnificado esto al ambiente, negro tras todo, acontece lo visto como hueco en el que se intercambian en la mente lo físico por lo imaginado y al revés, siendo esta imaginación en principio una idea negada, sin nada. Tal visión es la del Caos pero también la de Eros, que mira como contrapartida, pues deshace los límites establecidos y se convierte en representante de la vida. Eros es el demiurgo, el que une para dar forma, el que quiere ver cómo algo se cumple.

Vida que a su vez vuelve a duplicarse en dioses y hombres, según se vea el Olimpo o el Tártaro, y que vemos que vuelve a dividirse en múltiples posibilidades: Los dioses son los que entienden y los hombres los que no ven y siguen al tortuoso “prudente consejo”.

Tártaro para Bernabé es otro nuevo hueco, igual a Caos, aunque con la característica de estar detrás, sumergido entre la Tierra y el Mundo Subterráneo. Imposibilidad y territorio incógnito que se entiende cuando Hesíodo explica nuevamente todo desde la segunda visión que nos procura: Erebo semejante a la Noche, Erebo en el Tártaro y la noche, lo no visible e incógnito en el hueco que surge entre Cielo y Tierra.

Bernabé dice de Eros, que Hesíodo necesitaba sacarlo a escena rápidamente pues casi de inmediato se van a empezar a gestar las cosas por combinación en vez de espontáneamente. Sin embargo, yo diría que más bien consiste de momento en otra cualidad diferenciadora que ha de situarse semejante a Caos, porque Eros representa el hueco divino opuesto y semejante a Tierra, diferente, vivo, inmiscuido en todos los otros: nuestra forma de ver definida por la diferencia entre lo que es entendimiento (perteneciente a la luz de los dioses, a su día) y el buen consejo ya mencionado (más humano aunque nocturno para los dioses e invisible a nosotros).

*De Caos nacieron Érebo y la negra Noche
Y de la Noche, a su vez, Eter y el día nacieron,
A los cuales engendró habiéndose unido en amorosa coyunda con Érebo
Y Tierra engendró lo primero, igual a sí misma
el Cielo estrellado, para que por todas partes la cubriera,
a fin de que para los felices dioses fuera sede por siempre segura...”*

(Ibíd. 27)

Volvemos a encontrar en esta segunda parte un desdoblarse general (los tres primeros versos frente a los tres últimos) de todas estas imágenes amorfas que aún no poseen un significado concreto. Se puede decir, sin embargo, que el primero pertenece al dominio de lo mental, frente a otro físico, que retorna, conformando un puente de relaciones.

Explica Bernabé que Caos es <<Hueco, vacío>>, abismo con el que ya nos hemos topado anteriormente. Así, este mito consiste en un pensamiento pre-filosófico que proyecta tanto exterior como interiormente lo desconocido en todo aquello que representa. Un no ver, que contrario y anterior a Parménides, aún nos permite ver algo sin nombre, anterior a lo concreto, aunque sólo lleguen a ser sombras en penumbras, noches en las que se buscan formas. Presencia anterior de las estrellas que se identificarán con la luz olímpica, frente a ese espacio

tornado hacia el interior, dentro de uno, que pertenece a lo ctónico, a lo de atrás en lo vivo cuando se refiere a lo dionisiaco o a lo titánico cuando muere.

Frente a Hesíodo, Aristófanes al negar la Tierra como principio, nos lleva directamente a la interiorización de nuestro imaginar, que a su vez cae en otro interior más vasto. Es en esta profundidad o concentración en lo introspectivo imaginado, cuando alcanzamos a percibir el deseo y el instinto como brillo que se inscribe en el instante (*"turbión más rápido que el viento"*), del que también aprendemos que antes y más natural que lo filosófico es el inconsciente primero. Él es el que crea todo lo pensado cuanto más nos adentramos.

Hecha esta comparación entre las cosmogonías de Aristófanes y Hesíodo para mostrar cómo una cosmogonía, siendo ésta un mito primordial, consiste en un ejercicio en el que aprendemos a ver lo ambiental; ahora voy a tratar sobre esas aves como metáfora de hombres transformados, iniciados mediante el consumo de raíces alucinógenas, tal y como se hace en diferentes culturas chamánicas ¹⁴⁴ en las que se repite esta misma transformación de hombre por pájaro ¹⁴⁵.

Aristófanes opina que todo lo exteriorizado es ajeno a la realidad del iniciado, por eso ha suprimido la Tierra, por eso también dice: *"...ni mortal alguno del suelo aquel humo de ofrenda a los dioses por aquí enviará"* (Ibíd. 231). Humo que en principio se refiere al de los sacrificios cuyo significado podemos ampliar pues por ejemplo en la obra *"Las nubes"* hace referencia a la razón socrática. Humo, todo ese exterior que es mascarada, con el que Aristófanes pretende acercarnos a una realidad en la que somos plenamente sinceros, naturales, salvajes a veces, sin un detrás interesado tal y como antaño eran aquellos, más libres, que nos enseñaban lo correcto o cuerdo. Así, le dice Pistetero transformado al Delator: *"Te doy alas con mis palabras"*. (Ibíd. 238).

Manuel Almendro (M. Almendro 2008), desde la psicología, nos pone directamente ante la pregunta: ¿Hay algo más? Nosotros desde esta mente occidental que salió de la caverna ya hace tiempo, vemos en este fenómeno un saber falseado, supersticioso, producto de una mente enfermiza, psicopatologías. Algo en definitiva peyorativamente primitivo en comparación a

(144) ABUBILLA. *"Ven"*. PISTETERO. *"Espera, tú, vuelve. Vamos a ver, dínos cómo éste y yo, que no volamos, viviremos con vosotros, que voláis"*. ABUBILLA. *"Muy fácilmente"*. PISTETERO. *"Fíjate que en las fábulas de Esopo se dice que la zorra hizo amistad con el águila con malos resultados"*. ABUBILLA. *"No temas; hay una raicilla que si la coméis os saldrán alas"*. (Aristófanes 2011: 210, 11)

(145) Castaneda en *"Las enseñanzas de don Juan"* es un buen ejemplo de todo esto. Las plumas, siempre han sido símbolo del chamán, éste es el que posee el poder de volar en sus éxtasis.

nosotros. Pero también algo que es al revés desde la perspectiva del chamán, pues para él somos nosotros los que vivimos esclavizados por una mente lógica que nos hace precariamente conformistas y excesivamente ordinarios. Y es que el chamán cree que con sus prácticas accede a otra realidad que explica ésta: Aquella es causa ¹⁴⁶ de ésta, aunque nosotros estemos ciegos y por eso se nos escape.

Para Almendro, a pesar de estas reticencias iniciales, dado que tratamos a cerca de un saber que implica una forma de ver el mundo que rebasa la concepción de la lógica, el chamanismo consiste en un conocimiento que desarrolla la vía de la mente nativa. Nativa en cuanto a primigenia más que a primitiva, cuyo fin es tanto el de ser un sanador (hombre-medicina) como el de ser un hombre de conocimiento que ofrece un orden y una cohesión a su mundo. Él nos dice que para el antropólogo Michael Harner, chamán es aquel que conecta y utiliza la realidad escondida a fin de adquirir conocimiento y poder para ayudar a otras personas ¹⁴⁷.

Digo que para entender en qué consiste esa transformación de la que nos habla Aristófanes, antes hay que cambiar de nivel, pues ¿no son las aves, las mediadoras entre los dioses y los hombres? ¿No es sino convertidos en ellas como los podemos alcanzar? ¿No son acaso más libres que nosotros sabiendo también más ¹⁴⁸? El iniciado alcanza una libertad que rechaza la liturgia del sacerdote ¹⁴⁹, el Metón que también huye ante él (Aristófanes 2011: 223), el inspector

(146) Un mundo energético que él chamán ha aprendido a través de su propia experiencia extática (sus diversas iniciaciones) a manejar. Un mundo que abole las leyes físicas en tanto que es su base: Eliade aporta multitud de informes de poderes mágicos propios al chamán como son los de volar por los aires, la inmunidad frente al frío o calor extremos, en manejo atmosférico, la precognición...

Almendro escribe: *"Cuando se es capaz de acceder al reino donde esa enfermedad habita, uno puede algo así como despegarla del cuerpo, como si en realidad un tumor no fuera para el chamán algo más que una entidad de tipo "energético" que se instala y se vuelve materia en el cuerpo del paciente"* (M. Almendro 2008: 51).

Platón, en *"Fedón"* nos dice: *"...dícese que mirando esta tierra desde un punto elevado, parece como una de nuestras pelotas de viento, cubierta con doce bandas de diferentes colores, de los que no son sino una muestra los que usan los pintores; porque los colores de esta tierra son infinitamente más brillantes y puros (...) En esta tierra tan acabada todo es de una perfección que guarda proporción con ella, los árboles, las flores, los frutos; las montañas y las piedras son tan tersas y de una limpieza y de un brillo tales, que no hay nada que se les parezca..."*

Una descripción como esta creo que más allá de describir un mundo de ideas, tal y como nosotros hemos venido a interpretarlo, describe ese otro mundo energético en el que los objetos contienen luz propia y que describen los chamanes. Eliade nos dice al respecto: *"La enorme distancia que separa el éxtasis de un chamán de la contemplación de Platón, toda la diferencia conseguida por la historia y la cultura, no cambian en absoluto la estructura de ese modo de llegar a conocer la realidad última: a través del éxtasis el hombre realiza plenamente su situación en el mundo y su destino final."*

(147) Sobre este tipo de conocimiento diferente también señala: *"Por ello el doctor J. Marbit afirma que los chamanes desarrollaron modos no racionales de comprensión bajo una lógica diferente en la que están presentes la sincronidad, el simbolismo, la espiralidad, la fluidez, la causalidad retroactiva, etc., constituyendo sistemas dinámicos capaces de experimentar y evaluar, sacar conclusiones y proponer nuevas perspectivas de poder."* (M. Almendro 2008: 65-66)

(148) Evélpides. (Sigue, sin hacer caso de la interrupción.) *"...porque primero eras un hombre como nosotros, en otro tiempo, y debiste dinero como nosotros, en otro tiempo; y al no pagarlo te alegrabas como nosotros, en otro tiempo; y luego, cambiando tu naturaleza por la de ave, volaste todo alrededor de la tierra y del mar; y así sabes todo lo de los hombres y las aves. Por eso hemos venido a ti como suplicantes para ver si nos indicas alguna ciudad bien lanosa para acostarse sobre ella como sobre blandos cojines"*.(Aristófanes 2011: 191, 92)

(149) Le dice Pistetero a éste: *"¡Basta! ¡Vete con los cuervos! (...) Vete de aquí con tus guiraldas sacerdotales. Yo me basto solo para hacer este sacrificio"* (Aristófanes 2011: 218)

o el vendedor de nuevas leyes (Ibíd. 224); todos ellos son a fin de cuentas inferiores a él.

Ya hemos visto en el caso de “Las argonáuticas” de Apolonio que la adivinación griega podía ser realizada a través de las aves. Evélpides y Pistetero han comprado dos pájaros para que les guíen hasta el hombre transformado en sabia abubilla. En tono cómico Aristófanes hace decir a Evélpides. *“(Indignado) En verdad, es una indignidad lo que ha hecho con nosotros el pajarero, el bilioso Filócrates el del mercado de las aves, que decía que estos dos pajarracos nos iban a enseñar de entre las aves a Tereo, abubilla después de su metamorfosis, y nos vendió el grajo ése, un hijo de Terrélides por un óbolo, y la otra por tres”* (Ibíd. p. 187, 88); tono cómico sí, pero en realidad es gracias a estos pájaros que encuentran a quien buscaban: Pistetero. *“Por Zeus, ahora no grazna igual que antes”*. Evélpides. *“Y del camino, ¿qué dice?”* Pistetero. *“¿Qué va a decir sino que de tanto roer va a acabar por comerme los dedos?”* (Ibíd. 188). No solo le encuentran, además en esta conversación, Aristófanes también parece introducirnos en el tema del sacrificio como iniciación. Una iniciación que como ya he indicado, no consiste en algo exterior, por eso no hay más camino que el que corroe hacia adentro. Misma idea de sacrificio como iniciación que nos muestra también cuando el corifeo propone despedazarlos como castigo: *“ahora me parece lo mejor que estos dos viejos sufran castigo y sean despedazados por nosotros”* (Ibíd. 200) ¿No vemos algo semejante a Eetes imponiendo a Jasón las tareas de la doma, la siembra y la siega; como muestra de que efectivamente pertenecía a su propia raza divina?

Pienso que si imaginamos a Aristófanes, por ser cómico, como alguien simple, comprendemos muy poco de él, porque ¿no está presente ya en esta obra aquello a lo que luego llegará Hölderlin al decirnos que *“Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado el Cielo lo ha convertido en el Infierno”* (F. Hölderlin 2003: 75). *“Debéis cuidaros de hacer ley de vuestra sabiduría, pues sería el Fin del Mundo si se os obedeciera”* (Ibíd. 87). No sólo eso, en “Las aves”, Aristófanes consigue unificar la risa con un alto lirismo ¹⁵⁰.

Consideremos por un momento para finalizar este punto cuán lejos de esta superficialidad se encuentra el siguiente pasaje:

(150) Como ejemplo, entre otros:

ABUBILLA. *(Entra en la espesura, desde donde se la oye. Recitando. Fondo de música)*
 ¡Eh, compañera, deja ya el sueño! / Las melodías abre de los trinos sagrados / con que llora tu boca divina / a nuestro hijo Itis, motivo de tus lágrimas, / en tanto te estremeces con los dulces gorjeos / de tu garganta rubia. Camina el puro / eco a través de los tejos de cabellos de hoja / hasta el trono de Zeus, do el del pelo de oro, / Febo, te escucha y a tus elegías / Responde con la ebúrneas / Lira y de dioses organiza un coro, / y por las bocas inmortales fluye, / contigo acorde, el divino clamor de los felices. / *(Al final se oye entre la música el canto del ruiseñor)* (Aristófanes 2011:195)

Zeus, que lo envuelve todo, no alcanza a ver lo que está más allá de su orden (su propio destino, por ejemplo). A lo que ve, si lo alcanza lo derriba, lo fulmina sometiéndolo a su orden. Por eso es un dios. Pero Prometeo sobrevive más allá de lo que él alcanza: PROMETEO. *“Pobre de mí, que no me vea Zeus. ¿Dónde está Pistetero?”* PISTETERO. *“Va ya, ¿qué pasa? ¿Por qué te tapas la cabeza?”*... (Ibíd. 240).

Pienso que, prescindiendo de esta comicidad inicial, Aristófanes, al introducirnos en lo abismal que contiene dicho no-ver, el cual nunca podemos alcanzar pues entonces estaría a la vista de Zeus, trata de llevarnos a la forma que tiene el poeta por expresar este estado que surge en su concentración reflexiva en el momento en el que aún no es alcanzada la idea. Semejante a ese momento en el que la espera atenta se hace conciencia percibiendo una intuición tomada en sí misma por “un otro”. Algo que él entiende por mítico y que es lo mejor que tenemos cuando hemos dejado de ser aves.

Prometeo no pertenece a la saga de los dioses olímpicos. Él es un dios anterior y posterior, un dios que gracias a su incógnita (aquella profecía a la que Zeus no alcanzaba nunca), se sitúa más allá del margen que encierra la visión de Zeus. No pertenece a ninguna de las luces con las que se muestran estos otros siempre radiantes. Entrar en su mundo es adentrarse en la noche más profunda, dentro, allá donde nunca llega la luz, donde el puro preguntarse queda en suspenso, sin tiempo: ...PROMETEO. *“¿Ves aquí a alguno de los dioses, detrás de mí?”* PISTETERO. *“Por Zeus, yo no. Pero ¿quién eres?”* PROMETEO. *“Entonces, ¿qué hora es?”*...

Prometeo, siempre invisible, siempre inasible a una interpretación por fin certera, sólo es accesible, según Aristófanes, cuando, desechados todos aquellos humos, somos perfectamente concretos: Contesta Pistetero -...*“¿Qué hora? Un poco más de mediodía. Pero ¿Quién eres?”*... Lejos de creer en esto un final, si insistimos en permanecer en esta abstracción acontece un sinónimo a lo que se ha denominado estado salvaje: ...PROMETEO. *“¿La hora de quitar el yugo a los bueyes o más?”*. PISTETERO. *“¡Cuidado que te pones pesado!”* ...Es cuando, absortos, perfectamente naturales, se nos presentan los fines de todo y luego se desvanecen reconociendo en este estado la única fuente de interés: ...PROMETEO. *“¿Qué está haciendo Zeus? ¿Disipa las nubes o las amontona?”* PISTETERO. *“¡Oh! ¡Vete en mala hora!”*. Sólo es en ese momento cuando reconocemos a Prometeo: PROMETEO. *“Entonces voy a descubrirme”*. PISTETERO. *“¡Mi querido Prometeo!”*

Es entonces cuando inusualmente caemos en un hueco vacío, o mejor, nos elevamos por encima de toda cavidad más allá de lo ordenado, medido y atado; en el que la sorpresa puede desbaratarlo todo: ...PROMETEO. (En voz baja, con miedo.) *“Calla, calla, no grites.”* PISTETERO. *“¿Qué pasa?”* PROMETEO. *“Silencio, no pronuncies mi nombre, porque me perderás si Zeus llega a*

verme aquí... -No alcances nunca un fin- parece querernos decir. -Mantente en la pregunta, o si encuentras lo que piensas que es la respuesta, afila aún otro detrás- Entonces surge de ésta una nueva introversión más lejana y estable que ya he anticipado al hablar de Caos como principio cosmogónico que sobrevuela a los mismos dioses. Su mundo: *"... Pero voy a decirte todo lo que pasa allí arriba; coge esa sombrilla y ponla encima de mí para que no te vean los dioses desde arriba"*. PISTETERO. *"¡Oh! ¡Oh! Es un ardid estupendo y prudente. Métete debajo enseguida y habla con confianza"*.

¿Qué es lo que aprendemos entonces? Dice Prometeo: *"Óyeme ahora"*. PISTETERO. *"Te escucho, habla"*. PROMETEO. *"¡Zeus está perdido!"*. Prometeo nos enseña que hay otros dioses por encima de su orden. Nos enseña que la moral es una cadena impuesta por éste y que desatados es como podemos ver la verdadera cara de nuestros actos: PISTETERO. *"¿Desde cuándo está perdido?"* PROMETEO. *"Desde que colonizasteis el aire. Pues ya no sacrifica a los dioses ningún hombre, ni, desde entonces, ha vuelto a subir a nosotros el olor a grasa de los muslos de las víctimas sacrificadas; ayunamos como en las Tesmoforias, por falta de ofrendas. Y los dioses bárbaros, hambrientos y chillando, como ilirios, amenazan con atacar desde arriba a Zeus si no logra que abran los mercados para poder importar carne de víctimas ya hecha chuletas"* PISTETERO. *"¿Es que hay otros dioses bárbaros encima de vosotros?"* PROMETEO. *"¿Es que no son bárbaros los dioses de los que es el de la familia de Ejecéstides?"* PISTETERO. *"¿Cuál es su nombre?"* PROMETEO. *"¿Cuál? Tríbalos"* PISTETERO. *"Ya entiendo. De ahí eso de ojala revientes"*.

Cara verdadera de nuestros actos pasados, Prometeo también, en ese no tiempo en el que hemos caído, nos enseña otro futuro correcto cuya única verdad es atestiguada por la libertad que produce: PROMETEO. *"Sin duda alguna. Y te digo una cosa bien clara: van a venir embajadores de Zeus y de los Tríbalos de arriba para lograr un compromiso; vosotros no lo firméis mientras Zeus no devuelva el cetro a los pájaros y te dé a Soberanía como esposa"*. PISTETERO. *"¿Quién es Soberanía?"* PROMETEO. *"Una bella joven que administra el rayo de Zeus y todo lo demás, la prudencia, las buenas leyes, la moderaron, los astilleros, los insultos, el habilitado del juzgado, los tres óbolos del jurado"*. PISTETERO. *"¿Todo eso administra?"* PROMETEO. *"Te lo digo yo. Si logras que te la entregue, lo tienes todo. Para eso he venido, para explicarte estas cosas; yo siempre soy amigo de los hombres"* (Ibíd. 240, 41).

Si el mito cosmogónico de Aristófanes nos muestra un camino inverso al de Hesíodo, en este pasaje esto se evidencia si lo comparamos con los acontecimientos finales del mito argonáutico. Ahora estamos en el éter y allí todo es contrario al Hades. Pandora ahora es Soberanía y donde Medea enloquecía ahora es positiva.

Patric Harpur en “El fuego secreto de los filósofos” (P. Harpur 2006) propone dos formas en las que el mito evoluciona, una es la analogía, la otra la inversión. Puesto que más adelante voy a tratar de explicar esta segunda forma como herramienta, esto es, como método y técnica establecida, cabe decir aquí que estoy de acuerdo con la mayoría de las observaciones que nos hace Harpur, pero distingo que, al menos en el tiempo, de algo caleidoscópico y posiblemente inconsciente pasó a ser algo aprendido y usado conscientemente.

Para terminar con este breve repaso por alguno de los aspectos de esta obra de Aristófanes, añadir algo que se me hace inasible aunque evidente (análogo). Me refiero a la relación entre “Las aves” de Aristófanes y el “Fausto” de Goethe. Aunque no haya lugar aquí me parece algo que merecería la pena estudiarse. Digo esto porque no sólo está atestiguado el interés por parte de Goethe hacia la figura de Prometeo, sino porque el tono, también el tema, guardan más de un punto de unión. Fijémonos en el pasaje de “las madres”, que aunque fulgurante, nos acerca a esta cosmogonía que he tratado de explicar aquí. Incluso los finales de ambas obras son, salvando las distancias, muy semejantes.

COMUNICACIONES ENTRE HADES Y ÉTER COMO GENESIS DEL MITO

Una vez establecido un origen chamánico del mito, ahora voy a proponer que la evolución del mito recorre el siguiente camino: De una primera proyección inconsciente que es tomada por algo exterior se da paso a una progresiva interiorización de la que nos vamos haciendo más conscientes, tal y como ya hemos empezado a ver en el caso de estas dos cosmogonías interpretadas -la de Hesíodo y la Aristófanes-.

Intentando salvar la dificultad que consiste en definir un mito, propongo que éste no surge de la relación entre distintos símbolos *per se*, sino de la relación que podamos establecer entre sus dobles proyecciones ambientales, en este caso, entre el Hades y el Éter.

Creemos que hemos aprendido algo cuando somos capaces de repetir verbalmente una teoría, pero ante la práctica, en muchos casos vemos que esto es un error. Dicho de otro modo, si en base a todo esto que hemos visto referido a Apolonio o Aristófanes, tratásemos de actualizar un mito sin haberlo interiorizado para proyectarlo, aun siendo capaces de relacionar diversos componentes arquetípicos, siempre caeríamos en lo superficial. Nuestro resultado siempre sería una copia que no aportaría ya la vivencia existencial del mito, menos todavía si tenemos en cuenta que en esencia se trata de una iniciación. Esto se debe a que al fijar nuestro marco de actuación, acostumbramos a capturar las formas, las cosas que ya sabemos, olvidando lo ambiental por lo temático que no llega a tocarnos poderosamente.

16

Apolo y el rayo mediador

Intentando mostrar cómo son las relaciones ambientales entre Hades y Éter, no está de más para empezar hacernos eco de aquella máxima griega en el que el conocer se adquiría de la noche ¹⁵¹. Si este dicho contrasta con esas ideas que tenemos de ellos como un pueblo

(151) La noche como fuente de conocimiento es tratada por numerosos autores:

Ruth Padel "La locura es la posibilidad más oscura, más equivocada de la conciencia, una negrura sin luz. Y es una forma de mirar en la oscuridad y a través de ella, de ver verdades inaccesibles a las mentes normales: una oscuridad a través de la cual alguien (no siempre la persona loca) puede ver más claramente". (R. Padel 2009: 121)

María Zambrano: "Y los colores mismos nacen para hacernos la luz asequible. Y el iris resplandece, antes que arriba en los cielos, abajo entre lo oscuro y la espesura, creando así un imprevisible claro propicio" (M. Zambrano 2011: 123)

(Continúa en la siguiente p.)

luminoso, esto sólo es porque nuestra concepción, aunque provenga de aquellos, con el tiempo ha cambiado al perder su vivencia del mito.

A pesar de ser herederos de aquel saber, ya no vemos así, algo se torció. Inexorable, una fuerza fue propagándose desde aquel momento en que el mito pasó de lo oral a lo escrito, de la vivencia ritual a la interpretación especulativa. Frente a aquella creencia en la que todo avance contenía una pérdida y toda verdad arrastraba una mentira, ahora, hemos abandonado aquella tradición de ver en lo negro un día glorioso ¹⁵² y perdido aquel punto de partida de penetrar en la noche para conocer ¹⁵³. Lo negro, lo verdaderamente negro, un negro que brilla en su limpieza y que contiene todas las cosmogonías.

(151) James Hillman: *"Para la conciencia heroica del mundo muy antiguo, la Noche ere la fuente de todo mal, mientras que para la conciencia mística de los órficos, la Noche era una profundidad del amor (Eros) y de la luz (Fanes)"* (J. Hillman 2004: 58).

Albert Béguin: *"La Noche adquiere por fin su pleno valor místico; es para Novalis lo que para Eckhart o San Juan de la Cruz: el reino del Ser, que se confunde con el reino de la Nada; la eternidad al fin conquistada y cuya plenitud no se puede expresar humanamente sino por la imagen de la Ausencia de toda criatura, de toda forma"* (A. Béguin 1993: 266). *"El sueño y la Noche se convierten en los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible. (Ibíd. 485)*

En una genealogía metafísica de los maories Joseph Campbell señala: *"La noche más baja, la noche más alta, La noche más espesa, para sentirla (...)"* (J. Campbell 2009: 248).

Thoreau: *"Las intimaciones de la noche son divinas, en mi opinión. Los hombres podrían reunirse por la mañana y contar las noticias de la noche. ¡Qué divinas sugerencias habrían tenido! Descubro que a menudo traigo conmigo al día una insinuación derivada de los dioses. Esos impulsos a la pureza, al heroísmo, incluso al esfuerzo literario, no nacen del día"* (D. Thoreau 2007: 51).

C. G. Jung: *"También aquí el soñador que anhela subir a las claras alturas se enfrenta con la necesidad de sumergirse primero en la oscura profundidad y ese descenso se le revela como una imprescindible condición del ascenso"* (C. G. Jung 2010: 34). También que: *"El ennegrecimiento, la nigredo, es el estado inicial, bien como cualidad de la prima materia, existente antes del caos o de la masa confusa, bien a causa de la separación (solutio, separatio, divisio, putrefactio) de los elementos. Si, como se suponía en ocasiones, se postula el estado de división, se llega a la unión de los opuestos expresada por el símil de la unión de lo masculino y de lo femenino (el llamado coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus), seguida por la muerte del producto de la unión (mortificatio, calcinatio, putrefactio) con el correspondiente ennegrecimiento"* (C. G. Jung 2005: 157). *"Las dificultades y las tristezas propias del comienzo de la obra deben coincidir con la nigredo, es decir, "con las horribles tinieblas de la mente" de las que habla Aurora consurgens"* (Ibíd. 183)

Walter F. Otto: *"La misma estirpe de los dioses olímpicos ha surgido de aquellas honduras abismales de lo terrenal que son el reino de Dioniso, y no puede negar su origen oscuro. La luz y el espíritu en las alturas siempre tiene que tener debajo lo nocturno y la profundidad material donde se funda todo ser. En Apolo se reúne todo el esplendor de lo olímpico y se opone a los reinos del eterno nacer y morir. Apolo con Dioniso, el embriagado conductor de carros de lo terrenal, he aquí el universo en toda su amplitud."* (W. F. Otto 2007: 132)

G. Didi-Huberman, al estudiar el aura descrito por Benjamin en la obra de arte, aplicándolo a J. Turrell (*"El hombre que andaba en el color"* 2014) o a T. Smith (*"Lo que vemos, lo que nos mira"* 2014), insiste en esa misma oscuridad inicial como fundamento para poder apreciar estas obras.

(152) Aquel fuego central de Empédocles

(153) Una pérdida que encontramos en diferentes autores aunque tratada desde diferentes ángulos:

Para Julian Jaynes, con la aparición de la conciencia subjetiva el hombre perdió el contacto directo con aquello que consideraba sagrado. Mircea Eliade opina que la caída progresiva de lo divino es consecuencia de un intento utilitarista. En Peter Kigsley, desde la deformación de un centro de fuego interno en la tierra, que nos lleva hasta una concepción opuesta gracias a Platón y Aristóteles, a los cuales tacha de adulterar sin escrúpulos la tradición bajo intereses particulares.

Jena-Pierre Vernant observa toda una serie de trasposiciones progresivas en las que poco a poco estas intuiciones acaban significando cosas diferentes. Carlos García Gual desde las diferencias entre lo oral y lo escrito, nos muestra esta misma pérdida.

Vistas así las cosas, toda la cosmogonía de Hesíodo consiste en un desdoblarse hacia lo oscuro, que en la luz se revierte hacia lo invisible del aire. Así es cómo, de lo oscuro, ya sin lo negro, llega a forjarse la idea del éter.

Es el espacio hacia dentro, en el que a veces se cae sin límites, tras cada cosa, el que primeramente es percibido. Como decía, luego, o al tiempo también a veces, mientras se asemeja y equipara al firmamento nocturno, la luz se percibe como otro nuevo hueco, sede de los inmortales con la que contactamos mediante las epifanías lumínicas del aire ¹⁵⁴.

Desde una perspectiva actual, como análisis del aura benjaminiana, recomendaría leer atentamente “Lo que vemos, lo que nos mira” G. Didi-Huberman 2014) o “El hombre que andaba en el color” (G. Didi-huberman 2014) de G. Didi-Huberman.

Sin pretender enfrentar esto a lo que Mircea Eliade nos dice respecto a una tendencia a la concreción de lo sagrado, desde lo uránico primitivo a lo terreno y humano ¹⁵⁵, el griego antiguo, en cuanto empieza a desarrollarse culturalmente, empezó también a tener claro que esa concreción, ese recorrido que necesita hacer cada vez más firme hacia lo sagrado, lo hacía, desde mi punto de vista, con la intención de definir a su vez lo más sutil. Muestra de ello es todo el juego de posibilidades que se establecen al distinguir un hacia dentro, hacia el aquí desde cualquiera de sus perspectivas: hacia uno mismo, o hacia el interior por antonomasia que significa el interior de la tierra.

En esta doble paradoja que se genera al reconocer lo interior como cavidad ilimitada, y que tanto era del agrado griego, se entendía que lo interior era al tiempo exterior. Otro exterior mayúsculo

(154) Detengámonos en esto por un instante. Peter Kingsley en “Filosofía antigua, misterios y magia”, al estudiar la versión cosmológica de Empédocles y los pitagóricos nos muestra esta misma idea, que intentaré resumir según sus palabras:

“Empédocles no sólo afirma que el fuego que, al elevarse, acabó convirtiéndose en el sol tuvo su origen en las entrañas de la tierra, sino que da a entender que la fuente de la luz del día y de luz en general deriva en definitiva de las oscuras profundidades del mundo subterráneo”. (P. Kingsley 2008: 86)

“El esquema cosmológico de un fuego central en el centro del universo resulta mucho más fácil de entender tan pronto como postulamos la existencia de un sistema geocéntrico anterior, un sistema donde el fuego central sigue ocupando el centro del universo pero está al mismo tiempo contenido dentro de la propia tierra”. (Ibíd. 245)

“De hecho, la idea de una profunda afinidad entre el sol y el mundo subterráneo – y, más concretamente, la idea de que, en cierto modo, el lugar natural del sol es el mundo subterráneo- es inherente a la mitología clásica”. (Ibíd. 88)

“Contrariamente a lo que se ha pensado siempre, las expectativas más inmediatas por parte de los pitagóricos cuando se trataba de contacto con la divinidad, solían dirigirse a los dioses infernales y no a los dioses del cielo, y en la Antigüedad la mejor manera de establecer contacto con las divinidades del infierno era a través de la práctica de la incubación –la espera de un sueño o de una visión durante el sueño, como regla general, en el suelo o incluso dentro de la propia tierra”. (Ibíd. 374)

(155) *“Al parecer, la divinidad celeste suprema cede su lugar en todas partes a otras realidades religiosas. La morfología de esta sustitución es bastante variada; pero el sentido de todas las sustituciones es prácticamente idéntico: el paso de la trascendencia y la pasividad de los seres celestes a las formas religiosas dinámicas, eficientes, fácilmente accesibles. Podría decirse que asistimos a una caída progresiva de lo sagrado en lo concreto”.* (M. Eliade 2000: 129)

“En Grecia, Uranos conservó más puros los caracteres naturalistas; Uranos es el cielo. Hesíodo nos lo describe acercándose y extendiéndose en todas direcciones cuando ávido de amor y trayendo la noche consigo, envuelve a la tierra. Esta hierogamia cósmica revela una vocación celeste. Pero fuera de este mito, no nos ha llegado nada de Uranos, ni siquiera una imagen. Su posible culto fue absorbido por otros dioses, por Zeus en primer lugar. Uranos confirma una vez más ese destino de las divinidades celestes supremas de verse gradualmente excluidas de la actualidad religiosa y soportar usurpaciones, sustituciones y fusiones sin cuento hasta que acaban por caer en el olvido”. (Ibíd. 157)

que envolvía a su vez este “aquí”. Toda imagen, vista o pensada, era así entendida como una imagen exterior contenida a su vez en un hueco envuelto.

Lo interesante en todo esto es ver ese solapamiento entre lo concreto y lo abstracto, entre la subida y el descenso, entre lo visible y lo invisible, que conforma una mentalidad en la que el avance significa una conjugación y complicación progresiva de conceptos que a nosotros se nos muestran opuestos, pero que en principio, para ellos, eran uno solo porque cada uno en sí era completo.

Escala hacia arriba y hacia abajo, en el mundo griego se juega continuamente a intercambiar lo alto por lo bajo y lo exterior por lo interior. El problema aquí es que en tales inversiones hay que ver más que razonar, pensar por medio de la visión y no mediante el dato. Afirmaciones de este tipo no son entendibles si en nuestra mente falta cualquiera de sus dos lados lanzados a un juego de espejos que se consideran permeables.

Encuentro que gracias a esta peculiar manera de imaginar, en la que lo luminoso no es que se vea mejor desde la noche, sino que es desde la nocturnidad de lo luminoso mientras nos imaginamos viajando a la velocidad de la luz, cómo se puede alcanzar a ver una noche mayor ¹⁵⁶. Sólo desde esta perspectiva podemos acercarnos a comprender el éter.

Desde este progresivo hacerse físicas las divinidades griegas, ahora hacia arriba, imaginando trepar a través de ese rayo que se nos muestra como una raíz radiante de un árbol chamánico y sagrado ¹⁵⁷. Visión ctónica impuesta a la realidad, al ver su forma como una raíz, nos muestra precisamente esto: que estamos en el Hades ¹⁵⁸, donde la oscuridad repentina de la tormenta también ayuda.

No se hace entonces tan extraña esa metáfora de Paracelso que nos habla de “*la carroña de la luz natural*” ¹⁵⁹, porque la ausencia de color trasmutado en el brillo del rayo, se vislumbra como si

(156) “En el contexto griego, esta paradoja cobra sentido a través de la imagen prototípica del profeta ciego. Los profetas “ven” desde la oscuridad: están ciegos, habitan cavernas. Como entre nosotros, en el mundo griego la oscuridad tenía muchas connotaciones de peligro y muerte, pero también era el lugar donde se podía encontrar a los dioses, donde “ver” verdades que son inaccesibles en la luz. La imagen del vidente en tinieblas, frecuente en la mitología griega, se manifiesta en las grutas oraculares y en la “incubación”: el sueño institucionalizado en un templo, a través del cual se logra una curación. La mitología, la literatura y el culto griegos están llenos de verdades vistas u oídas en la oscuridad: en cavernas, en la noche, en el mundo subterráneo. Los primitivos oráculos griegos eran santuarios de la Noche”. (R. Padel 2009: 120)

(157) Digo esto recordando ese ritual chamánico en el que el árbol se invertía dejando las raíces al aire como identificación con un rayo de lo externo (de la forma) que a su vez proviene del interior de la tierra.

(158) Tal y como se sostenía y que se aprecia claramente en aquella afirmación de: en realidad, frente a los iniciados sólo somos muertos vivientes.

(159) Ver C. G. Jung 2007: 21)

de un desnudarse del color de las cosas se tratase, un mundo interior que guarda el ser de las cosas y que se tomará por más cierto.

Así, con un resplandor de otro mundo al que deseáramos asomar la cabeza, sumergidos en tal inversión, imaginemos por un momento la escena completa: Tras la base de la tormenta alcanzamos a imaginar en ese cúmulo limbo la encina sagrada de Zeus, allá arriba, tan majestuosa e imponente como su mundo: amenazante y oscura abajo, doradas cimas arriba.

Aquí, por momentos, un rayo nos enseña raíces de plantas que curan, en otros, el camino a través de un hueco futuro. El eje del mundo está formado, el “*Axís Mundi*” por el que ascender. Pero sin con todo esto tenemos ya el lienzo, aún nos falta la pintura, esto es, la experiencia por la que lo amoldamos concretándolo. Falta todavía el radical interior-exterior en que consiste el ombligo, el “*omphalos*”, al que el rayo abre en cavernas uniéndolo ¹⁶⁰.

Falta en definitiva traer aquel tesoro escondido del que nos habla Campbell (2009), revertiendo toda esa atmósfera en una nueva forma, algo que en la metáfora de la nube muy bien podríamos imaginar cómo salir de la niebla alcanzando lo que era su cima-superficie como nuevo símbolo que resurge de sus cenizas iniciales.

Encuentro en este ejemplo esa progresiva concretización de la idea de divinidad de la cual nos

(160) “Lo que los habitantes de Delfos llamaban *omphalos* es de piedra blanca, y se considera que está en el centro de la tierra (...)” Rohde y J. H. Harrison creen que el *omphalos* era originariamente la piedra funeraria que se colocaba sobre la tumba (M. Eliade 2000: 351)

“En época de Pausanias, el oráculo no se encontraba en el bosque sagrado sino en la cima de una colina, situado en el centro de un zócalo circular de mármol blanco. En el medio de dos gruesas barras de bronce, unidas a unos travesaños de algo más de un metro de alto, estaban las puertas de la cueva, siempre abiertas. La entrada era oscura pero no natural (como la de muchas cuevas sagradas): estaba construida según las proporciones que establece el canon griego. (...) Una vez alcanzado lo más profundo de gruta, tenía que encajar como pudiese los miembros y el resto del torso en ese húmedo y escaso agujero, en donde tendría que permanecer toda una noche y un día en la más absoluta oscuridad y silencio, para experimentar en cuerpo y alma la experiencia de yacer como un cadáver en el inframundo. El objetivo de esta prueba era tener determinados sueños o visiones iluminadoras, que convirtieran la muerte simbólica del cuerpo enterrado en vida en un renacimiento: un resucitar del alma en las oscuras entrañas de la Madre Tierra.” (J. Siruela 2011: 77)

“El mundus no es una tumba, pero su simbolismo nos permite comprender la función análoga que el *omphalos* desempeña: su posible origen funerario no contradice su calidad de centro. El lugar en el que podía establecerse la comunicación entre el mundo de los muertos y el mundo de los dioses subterráneos estaba consagrado por ser el punto de unión entre los distintos planos cósmicos, y como tal, no podía estar situado sino en un centro” (M. Eliade 2000: 352)

“En todas las tradiciones, el *omphalos* es una piedra consagrada por una presencia sobrehumana o por un simbolismo cualquiera. Como los betilos y las *massebot*, o como los megalitos prehistóricos, el *omphalos* es testimonio de algo y a ese testimonio debe su valor o su función dentro del culto. Sea que protejan a los muertos (como los megalitos neolíticos), sea que atestigüen un pacto entre el hombre y Dios o entre los hombres (semitas), sea que deban su carácter sagrado a su forma o a su origen uránico (meteoritos, etc.), sea por último, que representen teofanías o puntos de interferencia de las zonas cósmicas o de las imágenes del centro, las piedras deben siempre su valor cultural a la presencia divina que las ha transfigurado, a las fuerzas extrahumanas (almas de los muertos) encarnadas en ellas o al simbolismo (erótico, cosmológico, religioso, político) en el que están encuadradas. Las piedras culturales son signos y expresan siempre una realidad trascendente”. (Ibid. 353,354)

“Prominencia del suelo o piedra ovoide, el ónfalos, que guarda relación con la Tierra y que a veces es calificado de Gea representa al mismo tiempo un punto central, una tumba, un receptáculo de almas y de vida (...) por su forma en saliente, (...) el ónfalos designa, además del ombligo, el cordón umbilical que liga al niño a su madre como el tallo une la planta a la tierra que la ha alimentado”. (J. P. Vernant 2007: 161)

habla Eliade porque haciéndola física podemos acceder a experimentar eso “otro” más sutil.

Pero esta es una torsión a la que ni Lucio Fontana se sustrae por mucho que nos enseñe lo que yo mismo pretendo, que al rasgar el lienzo queriendo ir más allá de lo pintado, surge un nuevo símbolo más real. En él, el cuadro deja de serlo convirtiéndose en objeto, en mí, esa búsqueda por comprender el mito más allá de lo representado, se revertirá como puerta, como rito. Ésta es la técnica por la que se ingresa al mito.

Antes de introducimos en el rito en el que el neófito creía ascender al Éter al ser succionado por esta raíz-rayo, merece la pena aclarar qué es lo que entiendo por rito. Mircea Eliade nos dice: *“el mito reintegra al hombre a una época atemporal, que en realidad es un “illud tempus”, es decir, un tiempo auroral, “paradisiaco”, allende la historia. Al realizar un rito cualquiera, el hombre trasciende el tiempo y el espacio profanos”* (M. Eliade 2000: 599). El rito, en consecuencia, es hacer presente lo atemporal del mito, fecundando con ello lo terreno por lo espiritual, dotándolo de “fuerza”, de “acción” ¹⁶¹.

Joseph Campbell próximo a la posición que sostiene W. Burkert, especifica que *“Los mitos son soportes mentales de los ritos; los ritos, las representaciones físicas de los mitos”* (J. Campbell 2008: 59).

Rito, ritual, que no liturgia, aunque en cualquier caso supone una técnica, no es en principio algo reglamentado ¹⁶².

El rito abre posibilitando, la liturgia, sin embargo. por definición siempre tenderá a regular coartando y cerrando un centro que se le ha escapado. Este es el problema de representar una historia en un rito. El rito proporciona el espacio, la historia en un rito sólo puede ser éxtasis. Por tanto la liturgia respecto al rito simplemente es un intento de acceso fallido en el que se perpetúa otro orden de cosas, todos esos artificios contra los que arremete Aristófanes.

El misticismo es la cumbre del rito. Como el místico supera el rito, el montañero trasciende lo físico, la montaña, al llegar a la cumbre.

(161) Eliade señala en “Mefistófeles y el andrógino”: *“Por vez primera todo está allí; ésta es la clave de tantos ritos y creencias que persiguen la renovación del mundo, la reiteración de la cosmogonía. Se realiza el deseo profundo de vivir cada experiencia como ésta ha sido vivida por primera vez, cuando representaba una especie de epifanía, el encuentro con algo poderoso, significativo, estimulante, encuentro que da un sentido pleno a la existencia”* (M. Eliade 2008: 144). *El ritual consigue abolir el tiempo profano, cronológico, y recuperar el tiempo sagrado del mito”* (M. Eliade 2010: 136).

(162) Es por esto que el rito puede introvertirse amoldándose a aquel que se lanza a lo desconocido tal y como ocurre por ejemplo en Breton, que gracias a la técnica de la escritura automática consigue establecer un diálogo con su inconsciente al tiempo que, como en Fontana, alarga los límites de lo establecido.

(163) Podemos decir entonces que una iniciación consiste en enfrentarse a cualquier circunstancia que se presenta como una estructura reconocible de un cambio profundo en lo psicológico.

Intentando salvar el inconveniente que se presenta a la hora de definir un rito, quiero poner dos ejemplos de rito sin normas:

1.- Se cuenta entre las leyendas templarias, que llegado el momento, se hacía descender al neófito hasta una cámara subterránea. Allí, para obtener la iniciación, se le instaba a besar el culo de una bestia que representaba a Satán y atravesar una puerta estrecha que se abría entre sus piernas. En este rito uno muere decida lo que decida. Si el neófito se niega a tal humillación será expulsado, no recibirá la iniciación ¹⁶³, si accede, morirá igualmente, porque matará con su acto todo lo que él era.

Imagen templaria y misteriosa, atiende a esta oscuridad de lo religioso, como lo alquímico en Jung cuando nos habla del sacrificio, de la obediencia, de la marca, de una cruz ctónica. Imagen poderosa porque mientras no consigamos cruzarla, ella desaparecerá sólo momentáneamente y su estructura se repetirá bajo mil caras circunstanciales y distintas en el tiempo.

También, como el mito en su actualizarse continuo, esta estructura otorgará significado y valor a decisiones posteriores creando en si misma nuestro carácter, porque al repetirse se entiende a cada vez de una manera más profunda.

El rito de decisión en el que existe una lucha moral está perfectamente explicado en este ejemplo. Deja lo aprendido al margen y nos prepara transformando en nosotros la percepción de la realidad hacia lo nuevo. Este rito es abierto y no hay desenlace porque es un rito vivo anterior a lo litúrgico, aunque se desarrolle precisamente bajo la apariencia de una liturgia. Consiste también en una antesala a lo mítico, pero ya con un pie dentro, porque aunque se identifica perfectamente una presencia arquetípica, es su ambiente el que puede ser recreado alterando la conciencia y transformando el comportamiento profundo (carácter) del individuo.

2.- En el segundo viaje que realicé al monte Kailash (Tíbet occidental), coincidí con la ceremonia de reapertura del Chu Gompa (templo del monasterio que se sitúa en la ribera norte del lago Manasarovar por el cual se accede al Kailash ya sea desde la India o Nepal), que había estado cerrado desde hacía tiempo por orden de las autoridades chinas.

Un joven lama, de unos quince años, era el oficiante. El rito consistía en la ofrenda de pastelitos a la divinidad del templo mientras a ambos lados del pasillo por el que éste realizaba sucesivamente las ofrendas, se situaban peregrinos nativos que tocaban la tradicional música ritual tibetana mientras cantaban diferentes sutras.

Todo aquello, desde fuera, era un caos. El primero parecía no saber lo que hacía: o se había olvidado de algo y salía corriendo del templo para acto seguido regresar con ello, o se quedaba por momentos paralizado, como intentando recordar qué hacer. Los segundos, entre toses y el sonarse de mocos hacían lo que podían. -¡Menuda apertura a un templo tan venerado! – diría cualquiera. Pero mis sensaciones acabaron por trastocarse del todo. Algo recorría la tos de un niño que luego se posaba en la voz ronca de un anciano, de ahí al joven lama... Todo, a pesar de su aparente improvisación, de su caos, o precisamente por esto, cobró un extraordinario orden y vitalidad.

Por fin acabó el ritual y los peregrinos empezaron a salir del templo. Yo aún estaba sentado en el suelo cuando un anciano se me acercó y se quedó mirándome fijamente. Sin palabras de por medio pude comprenderle perfectamente. Me dijo:- “Por fin nos ves”.- ¡Qué extraordinario! y sin embargo qué difícil es explicar todo aquello, nunca podré llegar a transmitir aquella sensación.

Tal telepatía consiste sin duda en una proyección por mi parte, lo mismo que toda esa percepción de un caos fue proyección de mi ignorancia. No puedo decir lo mismo, sin embargo, de la efectividad en mí de aquel rito. Lo interesante de este segundo ejemplo es que, mediante este rito, el centro de gravedad que rige las percepciones cambia en el transcurso de la ceremonia.

Ampliando lo dicho, vemos con este ejemplo que la iniciación como núcleo ritual es la manera en que aprende a socializarse nuestro inconsciente. Por último, entiendo que el fin del cualquier proceso ritual, al igual que un símbolo-obra, es abrirnos a otra percepción de la realidad.

Hechas estas aclaraciones, imaginemos ahora el rayo como cuchillo divino ¹⁶⁴ para comprender el juego de inversiones (técnica) que se establece en Delfos. Marcel Detienne nos dice: “*los sacerdotes de Delfos siempre han hecho un lugar, e incluso un lugar de honor, al machete. Hacen mucho más: reconocen al Degollador como uno de los suyos, y con una serenidad tanto mayor cuanto que Apolo, de nuevo, los entusiasma con el mismo grácil paso de su alegre entrada en Delfos*” (M. Detienne 2001: 206).

Imaginemos pues a todos aquellos sacerdotes en una tormenta, alzando impasiblemente sus cuchillos al aire a modo de atrae-rayos, mientras Apolo descuartiza a unos e ilumina a otros ¹⁶⁵ :

(164) “La “Pitiada” –decretada por la aparición de un repentino relámpago en el cielo- partía del patio del santuario de Apolo Pítico, a orillas del Iliso, y llegaba a Delfos por Eleusis y el camino de Citerón”. (M. Detienne 2001: 27)

(165) Pensando que Delfos constituye el Omphalos donde se reúnen todos los huecos, es también donde el mundo se reúne en el individuo (el “tú mismo” del dicho igual al “universo”). Por eso entender un sacrificio exterior aquí está de más y todo lo que se nos dice me parece conveniente llevarlo a la propia persona que se sacrifica a sí misma.

“Al invitar a sus ministros a sostener firmemente con la mano derecha el machete sacrificial, la mákhaira, el nuevo ocupante de Delfos los urge a hacer brotar sin tregua la sangre de las gargantas de las víctimas, desvelando de repente en este lugar de palabra profética su voracidad y su violencia, su deseo de sangre y de carnes grasas, su cruel gusto por degollar y matar”. (Ibíd. 197).

Si un rayo cae en un hombre y lo resiste, lo hace héroe. Raíz médica que purifica y transforma al Hombre, y, en lo que sería ya su tronco y su copa vueltas al éter, donde puede alcanzar la inmortalidad ¹⁶⁶.

Hablaré a continuación del chamanismo griego y su íntima relación con Apolo, pero de momento detengámonos en esta imagen ctónica de la tormenta envuelta entre tinieblas, del árbol sagrado, de su raíz ahora radiante, de la promesa de unos frutos, allá arriba, igualmente sobrenaturales. Respecto al ambiente tormentoso, aunque Mircea Eliade hable en general cuando dice: *“un objeto se convierte en sagrado en la medida en que incorpora (es decir, revela) algo distinto de él mismo”* (M. Eliade 2000: 79) O: *“todo lo extraordinario, lo grandioso, lo nuevo puede convertirse en hierofanía, puede ser considerado, dentro de la perspectiva espiritual de los primitivos, como una manifestación de lo sagrado”* (Ibíd. 96); nos pone en disposición para sentir una cratofanía (una hierofanía en su vertiente de poder) que nos arrastra a transformar lo visto en sagrado y con ello desenvolver, según lo acaecido, una trama mítica tal y como hemos empezado a verlo.

Para tratar de definir a Apolo como “rayo” es imprescindible acudir a los estudios de Mircea Eliade, Lewis-Williams o Joseph Campbell, que nos hablan repetidamente de que alguien o algo fulminado por un rayo automáticamente era considerado como sagrado ¹⁶⁷.

(166) Respeto a esta creencia, podemos pensar por ejemplo que el mito de Jasón remite a esto, a una serie de héroes que emprenden un viaje al árbol cósmico del que cuelga el vellón sagrado.

(167) Mircea Eliade en “Tratado de Historia de las Religiones”:

El rayo es en todas las mitologías el arma del dios del cielo, y el lugar en que el rayo cae se convierte en sagrado; las personas heridas por el rayo quedan consagradas” (: Eliade 2000: 131)

“La “purificación” y la “iniciación” por el rayo o por aquello que le representa (el rombo, la piedra de raya) son ritos arcaicos” (Ibíd. 161).

“El relámpago es también una cratofanía lunar, dado que su resplandor recuerda el de la luna y que además anuncia la lluvia (la cual a su vez está regida por la luna)” (Ibíd. 260)

“Se comprende, pues, fácilmente el papel de la luna en las ceremonias de iniciación, que consisten precisamente en experimentar una muerte ritual seguida de un renacimiento y en las que el iniciado adquiere su verdadera personalidad de “hombre nuevo”” (Ibíd. 281).

Este mismo autor en “Historia de las creencias y las ideas religiosas I” señala que:

“Según algunos, los que han comprendido el simbolismo esotérico de los cinco fuegos atraviesan las diferentes regiones cósmicas hasta el mundo del relámpago. Allí se encuentran con una persona espiritual que los conduce hasta los mundos de Brahman, donde vivirán para siempre y de donde ya no retornarán nunca.” (M. Eliade 2012: 315).

En “El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis” el mismo autor también aporta lo siguiente:

“El chamanismo es generalmente hereditario entre los Buriatos de la Siberia meridional, pero acontece también que se llega a ser chamán a consecuencia de una elección divina o de un accidente. Por ejemplo, los dioses escogen al futuro chamán hiriéndolo con el rayo” (M. Eliade 2003: 34).

También Eliade en “Mefistófeles y el andrógino” sobre el rayo cuenta:

(continúa en la siguiente p.)

Incluyendo ahora a C. G. Jung, también hay que tener en cuenta que lo que vemos como visiones, siempre está condicionado por el ámbito cultural y personal de aquel que las padece. Es por esto que el rayo, como cualquier otra cosa que sublimemos al construir un símbolo, tendrá múltiples formas en las que están contenidas nuestras propias valorizaciones iniciales ¹⁶⁸. Esta circunstancia hace que la vivencia del símbolo contenga lecturas, si bien diferentes, siempre solidarias. El rayo puede verse entonces no sólo como deidad benéfica sino también infernal o monstruosa ¹⁶⁹. Vemos así que el rayo como experiencia simbólica poco a poco va pasando de una realidad exterior a una interiorizada donde el rayo pasa a ser sinónimo vivo de una inteligencia prístina derivado de una comprensión intuitiva. Veremos esto un poco más adelante, de momento quedémonos en esa experiencia interior ahora positivada: *“Un sūtra chino*

(167) “Es la mitología –o más bien la metafísica- del relámpago la que nos interesa sobre todo. La instantaneidad de la iluminación espiritual ha sido comparada en muchas religiones con el relámpago. Más aún, el brusco resplandor del rayo que desgarrar las tinieblas ha sido interpretado como un *mysterium tremendum* que transfigura el mundo, llenando el alma de terror sagrado. A las personas muertas por el rayo se las considera como arrebatadas hacia el cielo por los dioses de la tormenta y sus restos son venerados como reliquias. Todo el que sobrevive a la experiencia del rayo queda completamente cambiado; de hecho comienza una nueva existencia y se convierte en un hombre nuevo” (M. Eliade 2008: 22).

“En el libro XII del Mahābhārata, Vishnu se manifiesta en un relámpago comparable a la irradiación de mil soles. Y el texto añade: “Penetrando en esta luz, los mortales instruidos en el yoga alcanzan la liberación final”. (Ibíd. 33).

Peter Kingsley, sobre este mismo tema del rayo, en “Filosofía antigua, misterios y magia” escribe:

“Para los antiguos griegos, muerte por acción de un rayo, que era considerado la forma más pura de fuego, constituía una manera muy frecuente de alcanzar la condición heroica. (...) Las cosas resultan incluso más claras cuando comparamos las pruebas de individuos que mueren por efecto de un rayo y que posteriormente se convirtieron en el centro del culto a héroes en la vecina Tarento. En otras palabras, estas referencias en las laminillas de oro a muerte por efecto de un rayo no pueden separarse de otras alusiones mitológicas del mismo tipo, tales como la leyenda del ascenso de Heracles al cielo por efecto de un rayo después de golpear con el pie una pira funeraria o las historias acerca de la muerte – o iniciación- de Pitágoras por medio de un rayo real o ritual” (P. Kingsley 2008: 340).

También encontramos en Joseph Campbell (“El héroe de las mil caras”) lo siguiente: “Este grito de Zeus, el que lanza el rayo, a su hijo el niño Dionisos es el Leitmotiv de los misterios griegos de la iniciación del segundo nacimiento. (...) La palabra “Dithyrambos”, en sí misma, como epíteto del muerto y resucitado Dionisos, significaba para los griegos “el de la doble puerta”, aquel que había sobrevivido al tremendo milagro del doble nacimiento” (J. Campbell 2009: 133).

Y en “Las extensiones interiores del espacio exterior” nos dice: “Como lo expresaba hace siglos la Kena Upanisad (Upanishad) hindú: “Es aquello que ilumina en el relámpago, lo que te hace parpadear y exclamar: “¡Oh!...” Es ese “¡Oh!...” el que te revela a la divinidad” (J. Campbell 2013: 22).

(168) Por ejemplo: “Si la regresión va más allá de la infancia, o sea hasta la fase preconscious (“prenatal”), surgen imágenes arquetípicas, que ya no se asocian a recuerdos individuales, sino que pertenecen al heredado tesoro de posibilidades de representación que nacen de nuevo con todo ser humano. Es entonces cuando emergen las imágenes de seres “divinos”, de naturaleza en parte humana, en parte animal. La manera como se manifiesten esas figuras depende de la postura de la conciencia: si ésta se ubica negativamente frente a lo inconsciente, los animales son horribles; si positivamente, son, por ejemplo, “animales benéficos” (C. G. Jung 2011: 194)

(169) Oliver Sacks tanto en “Musicofilia” como en “Alucinaciones” expone el caso del cirujano Tony Cicoria a quien le cayó un rayo ocasionándole una parada cardíaca. La repentina falta de oxígeno en el cerebro puede explicarnos aquella sensación extracorpórea por parte de Cicoria mientras trataban de reanimarle, sin embargo O. Sacks no encuentra explicación al despertar repentino de una afición desmedida hacia la música por parte de Cicoria. Las investigaciones de Sacks terminan aquí porque Cicoria se niega a ser estudiado, sin embargo si opinásemos desde el mito, la conclusión sería clara: uno de los atributos de Apolo es la lira.

“El carácter sexual del diablo se comunica al caballo y explica las circunstancias en que ese símbolo aparece. Loki procrea en forma de potro y lo propio hace el diablo, que en este respecto desempeña su papel de antiguo dios del fuego. Asimismo el rayo se representa teriomórficamente como caballo. Una histérica inculta me relató que en su infancia tenía un violento miedo a las tormentas porque cada vez que caía un rayo veía un caballo negro que llegaba hasta el cielo. La leyenda hindú conoce el negro caballo de trueno de Yama, el dios de los muertos, que vive con su infierno en el sur, la región mística de las tempestades. En el folklore germánico se dice que el diablo, dios del rayo, derrumba los tejidos con sus cascos (rayos)”. (C. G. Jung 2011: 287, 88)

afirma que “en el Rûpaloka, gracias a la práctica de la contemplación y a la ausencia de todo deseo impuro, los dioses (=devas) alcanzan (una especie de) samadhi conocido con el nombre de “relámpago de fuego” (agnidhatu samadhi) y sus cuerpos llegan a ser más gloriosos que el sol y la luna”. (M. Eliade 2008: 34).

Para completar la imagen expuesta, respecto a la idea de un árbol sagrado cuyas raíces he identificado con el rayo por el cual pretende ascender el neófito délfico, tanto Mircea Eliade como Jung o Bachelard pueden ayudarnos a comprender la inversión que se produce cuando asemejamos la forma del rayo a la de una raíz ¹⁷⁰.

Por fin, respecto a la ascensión por medio del rayo a lo celeste, el tema es profusamente tratado por Mircea Eliade en “El vuelo mágico” al hablarnos de la cuerda mágica: *“En muchas prácticas mágicas, especialmente las bon; se intenta, todavía en nuestros días, subir al cielo por medio de una cuerda mágica, y se cree que los hombres piadosos, a la hora de su muerte, son elevados hacia el cielo por medio de una cuerda invisible. Todas estas creencias expresan los diferentes aspectos de una doctrina que se puede resumir del siguiente modo: 1º, en los tiempos míticos, la comunicación con el cielo era fácil, pues una cuerda (o un árbol, una montaña, etc.) unía a la tierra con el cielo; 2º. Los dioses descendían a la tierra, y los reyes –de origen celeste igualmente- subían al cielo por medio de la cuerda, tras haber cumplido su misión en la tierra”* (M. Eliade 2008: 163).

No creo que haga falta insistir entre estos dos puntos (de entre cuatro) en que resume Eliade ese acenso y todas estas otras relaciones planteadas: rayo, árbol sagrado por el que se asciende a otra realidad convirtiendo al aspirante en héroe, chamán o adivino. Raíz ahora brillante que invierte nuestro mundo y que debió llegar a ser una idea bastante difundida entre los griegos

(170) Eliade en “Tratado de historia de las religiones” señala: “El árbol sobre el que caen rayos con frecuencia (la encina) está investido de los atributos de la divinidad suprema” (M. Eliade 2000: 131).

“Los mara cuentan que sus antepasados acostumbraban a trepar por un árbol así para llegar al cielo y volver a bajar”. (Ibíd. p. 191). “En las Upanishads se precisa dialécticamente esta concepción: el universo es un árbol invertido que hunde sus raíces en el cielo y extendiendo sus ramas sobre la tierra entera. (Ibíd. 406).

“El árbol, en estos mitos, expresa la realidad absoluta en su aspecto de norma, de punto fijo, soporte del cosmos. Es el punto de apoyo por excelencia. Por consiguiente, la comunicación con el cielo sólo puede efectuarse en torno a él o por intermedio suyo” (Ibíd. 436).

También C. G. Jung nos dice que: “Ningún árbol noble que haya crecido muy alto renunció a sus oscuras raíces” (C. G. Jung 2005: 82).

Gaston Bachelard en “La tierra y las ensueñaciones del reposo”, hablando concretamente sobre la raíz señala que: “Los valores dramáticos de la raíz se condensan en esta única contradicción: la raíz es el muerto vivo”. (G. Bachelard 2006: 324)

“La raíz es el árbol misterioso, es el árbol subterráneo, el árbol invertido. Para ella, la tierra más oscura –como el estanque sin el estanque- es también un espejo, un extraño espejo opaco que duplica cualquier realidad aérea con una imagen bajo tierra”. (Ibíd. 326)

“un gran amante de las plantas como Lequenne, (...), escribe: “En ocasiones, al reposarme a la sombra de un árbol después del trabajo, me dejo llevar por esa semipérdida de conciencia que confunde tierra y cielo. Pienso en los follajes-raíces que beben ávidos en el cielo, y en las raíces, maravillosos paisajes que vibran de placer bajo la tierra. Una planta no es para mí solamente un tallo y unas cuantas hojas. La veo también con ese segundo ramaje, palpitante y oculto” (Ibíd. 327)

cuando se decía que los vivos estaban muertos, o que veían la muerte como un nacimiento iniciático propio del chamanismo. Todo esto es resultado de una inversión en la que el individuo, ante la cratofanía del rayo, rasga la ubicación del mundo que habita, desdoblándola en dos al tiempo que las superpone a su experiencia.

También más adelante, hablaré sobre las estrechas relaciones que existen entre el rayo y las alucinaciones que se producen en el aura de la migraña o la epilepsia, enfermedad por cierto muy apolínea y chamánica. Centrándonos de momento en este mito incipiente relacionando estos conceptos típicos del chamanismo (árbol doble, raíz invertida, rayo desdoblado) con la mitología apolínea. Así, cuando pensamos en los epítetos con los que Marcel Detienne va tratando de definir a Apolo, las relaciones con el rayo creo que son evidentes: Apolo el torcido, el oblicuo, el chisporroteante, el que *“abre una ruta a través de un espacio todavía virgen”* (M. Detienne 2001: 23). *“Dios del arco, dios nocturno. Su rostro tiene el color de la muerte y sus flechas matan tanto a los animales como a los humanos”* (Ibíd. 45). Aullador, cuya voz llega de lejos en el resonar de sus oráculos (Ibíd. 72) exigiendo *“la vigilancia de una mirada hábil en leer los signos trazados en el aire”* (Ibíd. 74). Matarife- sacrificador en persona (Ibíd. 80). Dios que ama los altares hechos de sangre y hollín, por su pasión hacia lo impuro (Ibíd. 84), dios pestífero, funesto y fatal, que posee el resplandor siniestro de un astro que brilla en medio de un cielo de tinieblas. Puro al tiempo, dios de las purificaciones, como el resplandor del sol porque sabe cómo separar al más impuro de su mancha íntima (Ibíd. 261).

Apolo como Dios de la luz desnuda, pero sobre todo físico y ctónico cuando lo tomamos en su aspecto chamánico, es aquel que al invadir al neófito le abre en canal mostrándole la ventura más allá del tiempo, en las alturas del éter, no puede ser otra cosa que un rayo. Esto está claro, pero ¿hasta qué punto podemos decir que un rayo tiene la capacidad de transformarse en dios desde nuestro imaginario si no es gracias a una noción previa de estas atmósferas? Intentaré más adelante resolver este problema al analizar a Artemis como gemela de Apolo.

Por el momento, al margen de las alteraciones provocadas por un rayo en quien es abatido por él, que nos aproximan al chamanismo, creo que podemos decir sin temor a equivocarnos que sin este Hades vuelto superficie, el rito del rayo, o nunca se produciría, o pronto fracasaría en aquellos que no han recibido una iniciación como ésta, sin embargo vemos que no es así y que en la tragedia se perpetua e incrementa. Hablaré también de ello más adelante cuando, trate la figura de Dioniso.

Inversiones

Sólo gracias a ese intercambio de lo ambiental es entendible un Apolo que además se nos muestra a pleno día, me refiero a esa secta de adoradores del sol que eran los sacerdotes de Apolo y que identificaban el rayo a esos otros alfileres diurnos –sus flechas-, que atraviesan nuestras pupilas cuando persistimos cara a él. Por la convivencia suplementada y el intercambio de estas atmósferas es como podemos entender aquel dicho que nos habla de Diógenes, apodado “el perro”, con su farolillo, a plena luz del día, buscando a un Hombre en lo que para él parece una noche cerrada de tanto mirar al sol ¹⁷¹.

¿No nos damos cuenta de que ambos, que todos, participan de esta misma realidad? ¿No nos habla Diógenes en esta búsqueda diurna, pero nocturna, de eso mismo que aprendió a ver Edipo en su ceguera?

Veamos la estrecha relación que existe entre este Apolo ctónico del cual he hablado y lo que nos cuenta Orfeo:

“Por mi parte, después de él” –del centauro Quirón- “cogí mi sonora forminge y de mi boca emití y difundí un canto de dulce acento. En primer lugar, el himno sombrío del antiguo Caos¹⁷²: cómo cimas y a los boscosos valles del Pelión y la voz llegó a las elevadas encinas. Y éstas se arrancaban de raíz y corrían hacia la cueva, y las rocas resonaban. Y las fieras, al oír el canto, salían huyendo y se detenían ante la cueva; los pájaros formaban círculos en torno a los establos del centauro, con sus alas cansadas, y se olvidaban de su nido. A la vista de ello, el centauro se asombró, y daba gruesas palmadas y con sus pezuñas golpeaba el suelo”. (“Argonáuticas órficas” v. 419-441)

Gracias a la inversión contenida en el texto es como podemos entender que los aplausos de Quirón, mientras sacude la tierra con sus pezuñas, representan a ese mismo rayo divino.

(171) Recordar esa leyenda que muestra a Diógenes cara al sol recibiendo la visita de Carlo Magno con la intención de ofrecerle lo que le pida. Ante ese ofrecimiento, lo que le pide es que se aparte, que le tapa el sol.

(172) Mircea Eliade en “Mito y realidad” nos dice: ...*“al recitar o al celebrar el mito de origen, se deja uno impregnar de la atmósfera sagrada en la que se desarrollaron esos acontecimientos milagrosos. El tiempo mítico de los orígenes es un tiempo “fuerte”, porque ha sido transfigurado por la presencia activa, creadora, de los seres sobrenaturales. Al recitar los mitos se reintegra este tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera “contemporáneo” de los acontecimientos evocados, se comparte la presencia de los dioses o de los héroes. En una fórmula sumaria, se podría decir que, al “vivir” los mitos, se sale del tiempo, profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo “sagrado”, a la vez que primordial e indefinidamente recuperable”.* (M. Eliade 2010: 24)

“la recuperación del tiempo primordial, que es lo único capaz de asegurar la renovación total del cosmos, de la vida y de la sociedad, se obtiene ante todo por la reactualización del “comienzo absoluto”, es decir, la creación del mundo”. (Ibíd. 43)

“Desde el punto de vista de la estructura, el retorno a la matriz corresponde a la regresión del universo al estado “caótico” o embrionario. Las tinieblas prenatales corresponden a la noche anterior a la creación y a las tinieblas de la choza iniciática”. (Ibíd. 82)

Desde este aspecto donde lo mágico asoma, el centauro Quirón es el alter ego supremo del chamán, que transformado, se manifiesta ya en las pinturas del Paleolítico. Maestro de los griegos, Quirón es quien enseña a chamanes y héroes, es maestro de Jasón o Asclepio, también De Apolo. Opino que es precisamente esta inversión la que posibilita el desarrollo de una práctica mágica frente a este otro aspecto exclusivamente intelectual que se percibe en Hesíodo¹⁷³.

Creo que es gracias a que se ejercitaron en la técnica que denomino inversión como los griegos aprendieron a desarrollar su mitología. Ésta, como herramienta, no consiste simplemente en una implementación o trasposición sino en algo más, pues sin ese tercer elemento etéreo que surge no habría salvaguardia ni misterio que hiciese perdurar el mito.

Tales inversiones, siendo un procedimiento complejo, no dejan, sin embargo, de ser algo puramente natural, una creación del inconsciente, pero, y esto es lo importante, pueden llegar a aprenderse y a hacerse surgir a voluntad.

Es fácil comprender entonces su establecimiento como método usado para expresar algo que está al margen de las proyecciones superficiales y que nos acerca por fin a todo eso que nos es radicalmente desconocido.

Pienso en definitiva que dicho método es el que se usó para transmitir un estado a un espectador ignorante.

La inversión tomada como método es, entonces, una antesala que se agranda por momentos y como hemos visto en este ejemplo, hace que el propio Quirón actúe según el canto de Orfeo.

Por otro lado, ya hemos visto algo parecido en la cosmogonía de Aristófanes, cuando éste nos decía al comienzo que los dioses eran hijos de este primer pájaro-chamán.

(173) Recordando la cosmogonía de Hesíodo para compararla más fácilmente con la contenida en las "Argonáuticas Órficas"

*Y Tierra engendró lo primero, igual a sí misma
el Cielo estrellado, para que por todas partes la cubriera,
a fin de que para los felices dioses fuera sede por siempre segura..."*

Observemos algún aspecto de este fragmento para entender bien esta relación. Se nos dice que lo que primero que hace Orfeo es conjurar una cosmogonía que es "cima" y que se extiende por todo el "Pelión" llegando a las "elevadas encinas". Cosmogonía que a su manera recorre el mismo camino que acontece en Hesíodo con la peculiaridad de que no es narrada por un filósofo sino por un mago. Veámoslo: ambos parten de ese caos inicial que se extiende hacia Tártaro, ese "el abismo de la tierra de vastos caminos" en Hesíodo y que ahora es representado por los "valles del Pelión".

A falta de explicar la inversión que se produce en este pasaje de las "Argonáuticas órficas" que toma la cara oculta del Tártaro por la superficie, haciendo efectivo el rito, finalmente ambos alcanzan esa misma tierra hecha de cielo que es la sede de los dioses: "y la voz llegó a las elevadas encinas."

Ahora bien, como método establecido, cuando del inconsciente pasa a hacerse consciente y voluntariamente, la inversión va más allá del mito proclamándose en uno de los principios de la racionalización, un inicio a la dialéctica desde la imagen. Así es cómo esta irracionalidad de la que nos habla Jung cuando se refiere a una unión de los opuestos sobre un nivel más elevado, aunque siga produciéndose mediante símbolos¹⁷⁴, alcanza poco a poco ese “tercer elemento”¹⁷⁵. La inversión, desde uno de los lados, trata de sacarnos o meternos hacia un “otro” inasible que sin embargo en cierto sentido se posee, pero que ahora se sublima en una nueva realidad. Así es como nos movemos mentalmente hacia un desconocido espacio intermedio, lejano a quien no lo ve y solapado para aquel que consigue percibirlo, que no es ya ni lo imaginado ni lo concreto.

Tal vez podamos entenderlo mejor a través de este pensamiento de Heráclito sobre la relativización e intercambio entre la vida y la muerte: *“Cuando estamos vivos, nuestras almas están muertas y enterradas en nosotros, pero cuando morimos, nuestras almas vuelven a la vida y viven”* (J. Hillman 2004: 196).

Philippe Jaccottet, ampliando esta inversión clásica, en *“El paseo bajo los árboles”* nos dice que *“el mundo no es lo que creemos que es. Escúcheme: hablamos habitualmente con una voz de fantasma”* (P. Jaccottet 2011: 66). Senancour señala lo mismo cuando comenta que *“El hombre puramente intelectual no fue nunca otra cosa que un fantasma”* (Senancour 2009: 497).

Un ejemplo claro de inversión usado como método creativo es el intento por parte de Eurípides en *“Las Fenicias”*. En esta obra es la inversión la que le procura la dinámica de su creación. Eurípides en esta obra usa ese juego explícito de mostrarnos los dos bandos contendientes en dos partes que de por sí constituye una inversión simple: *“primero de aquí a allá, y luego de allá hacia aquí”*, que dice el Pedagogo a Antígona (v. 99). Esta división y trastoque de los unos por los otros se hace evidente a partir del verso 834, en el que los enemigos argivos como el propio Polinices pasan a ser considerados titánicos, mientras al principio eran lo contrario (parte de panteón olímpico). Es así, en esta serie de semejanzas y diferencias entre lo titánico y lo dionisiaco visto desde ambos lados, como alcanzamos el segundo aspecto etéreo de la inversión

(174) *“La unión de los opuestos sobre un nivel más elevado no es, como ya se destacó, ningún asunto racional, y tampoco cosa del querer, sino un proceso de desarrollo psíquico que se expresa en símbolos”* (C. G. Jung y R. Wilhelm 2009: 58).

(175) *“Ambos, el héroe y su dios último, el que busca y es encontrado, se comprenden como el interior y el exterior de un solo misterio que se refleja a sí mismo como un espejo, idéntico al misterio del mundo visible. La gran proeza del héroe supremo es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y luego darla a conocer”* (J. Campbell 2009: 44).

Nos dice a este respecto Gaston Bachelard: *“Del espíritu precientífico al espíritu científico se operará una inversión en la explicación de lo biológico y de lo químico. Se intentará, dentro del espíritu científico, explicar lo biológico por lo químico. El pensamiento precientífico, más cerca del pensamiento inconsciente, explicaba lo químico por lo biológico”* (G. Bachelard 2005: 162).

en el que la saga tebana explica desde su ambivalencia ésta otra creencia que es órfica y que se refiere a la contradicción en la que los titanes matan a Dioniso al tiempo que éste les da caza en su cualidad de Zagreo.

En esta obra Eurípides unifica la saga tebana, el mito de Prometeo y los titanes, con el mito de Dioniso y la purificación del hombre bajo el poder de Apolo. Así se nos muestra un Eurípides de ideas délficas donde no superpone simplemente un mito a otro, sino que lo manipula según su propia valoración tenida ya de antemano.

Alberto Bernabé (2011) señala este proceso como trasposición, donde una creencia utiliza a otra modificándola. En cuanto a su forma de hacerlo, decir de momento que cuando el mito deja de ser enigma, oráculo, es cuando, como mínimo, corremos el riesgo de malinterpretarlo corrompiéndolo.

La creatividad en esta obra de Eurípides está supeditada a una creencia que se impone y aunque nunca aparece, es ésta la que lo mueve todo. Le ocurre lo que a mí me sucedió respecto al espectador con la obra "La 501". Esto se evidencia en el uso de "sutilezas" a las que hay que estar atento. Ya no se renuevan los mitos en el sentido profundo en que Kerenyi observa que lo hace Goethe, sino que simplemente se juega formalmente con ellos en pos de sostener una idea. Idea frente a vivencia que repercute sin duda en la calidad final de la obra. Algo que es evidente ya para Nietzsche, de ahí su menosprecio hacia Eurípides, lo interesante aquí es darse cuenta de la sofisticación que alcanza la inversión como método, también, de que debemos estar atentos al utilizar dicha herramienta porque puede ocurrir que en su manipulación se devalúe tanto la obra como la propia herramienta al someterla a unos preceptos que le son ajenos: nuestras respectivas creencias.

Si pensamos en consecuencia que la inversión no sirve para justificar nada, veremos algo más adelante cómo Platón, ese gran maestro de la inversión (ver la tercera parte de esta tesis), lo consigue. Señalemos de momento su destreza en el manejo de esta herramienta en su alegoría de la caverna. En ella encontramos que negando la estructura normal de la inversión produce un nuevo giro hacia algo que pretende ser una espiral ascendente: aquel que por fin ha salido de la caverna no será capaz de convencer a los que todavía se hallan encadenados. No hay referencias que pueda usar, no puede ni siquiera utilizarse la inversión para explicar ese otro mundo que ha visto. Así, al negarla, se libera activándose en nosotros, pues nos olvidamos que ya nos ha sumergido antes en ella y vemos con naturalidad que somos nosotros mismos los que estamos encadenados en un dentro-fuera ambivalente. Platón al hablarnos del sol como salida arrastra el interior de la caverna a nuestro mundo, el cual creíamos fuera. Tanto es esto, tan

profunda es la ironía platónica, que Aristófanes nos dirá de él que es precisamente lo inverso de lo que pretende, que Platón lo que quiere es, negándolo, meternos en la caverna. Así al menos nos habla de ese antro de pieles de cordero piojosas (ver “Las nubes” de Aristófanes), de las que según Dodds, los incubadores se envolvían igualmente en sus trances dentro de las cuevas.

Frente a la paradoja, la inversión es más definida. La paradoja es semejante al corto-circuito de André Breton. Si el producto de una inversión acertada es semejante a la buena paradoja en cuanto a que ambas alcanzan un despertar, el recorrido de la inversión es, sin embargo, diferente y más complejo posibilitándonos avanzar en medio del estupor en el que nos deja la paradoja.

Mientras que la paradoja se produce en el instante y nunca va más allá de esta fracción temporal, aunque tenga la capacidad de multiplicarse velozmente en el tiempo, la inversión toma presencia de otro modo, es una nebulosa. Ella es siempre un ir inconcluso en el que creemos que podemos avanzar.

Además, o tal vez precisamente por esto, la inversión proporciona distintos caminos por los cuales transitar. Hueco sobre hueco, en este juego de ambivalencias que se abrazan casi sin distinguir un “hacia dónde”, puede recorrerse desde el yo o por el contrario desde lo “otro” hacia el esto. Lo que produce en ambos casos es un solapamiento introspectivo que a su vez inserta un “otro” situado más allá de este “otro” inicial. La inversión en este sentido es un ejercitarse en el estar conscientes.

Como de momento hablamos de proyecciones que en esencia son superficiales (antesalas al éxtasis, o proyecciones profundas), todas las inversiones parten de una inversión raíz que consiste el intercambiar el arriba por el abajo, por eso su símbolo más característico es el de un horizonte que se cruza, como explica James Hillman: *“Ya entonces, los mundos, diurno y nocturno, las dos caras del alma romántica, eran concebidos según la teología como “mundo superior” y “mundo inferior”. En esa teología el mundo está dividido en dos mitades por la línea del horizonte: el hemisferio superior es el dominio de los vivos y de los dioses superiores; el inferior, el de los muertos y de los dioses infernales. Los egipcios trataron con todo detalle ese mundo al revés, debajo de nuestros pies. Los muertos andaban al revés, con los pies arriba y la cabeza abajo. (...) El inframundo es el inverso al mundo diurno”* (J. Hillman 2004: 65).

Se ha dicho con frecuencia que la primera confrontación es la de la luz frente a la oscuridad, sin embargo, al hablar de inversiones, creo que se da un paso más y que al unificarse en un ámbito

de incertidumbre donde no existe ni la valorización ni en consecuencia la comparación, se aúnan en una luz oscura que es ambiental.

En esta comprensión, donde lo comparado queda unificado, lo que ocurre es que se proyecta el conjunto entero: lo “otro” por un “esto” que es sublimado y desde el que queremos alcanzar ahora un “otro” doblemente indeterminado. Así el universo queda estratificado en tres mundos básicos ¹⁷⁶: El nuestro, el asemejado a éste pero diferente y un tercero cuya radicalidad puede llegar a multiplicarse según algunas tradiciones míticas hasta siete o nueve sustratos. Platón nos dirá en el “Fedón” que son doce las capas que envuelven al mundo.

Pongo, para terminar este apartado, algunos ejemplos de inversión mostrando con ellos lo amplio de su actuación y persistencia:

1.- *“Un paviotso de América del Norte de 50 años, queriendo ser chamán, entró en una cueva y se puso a orar. Trató de dormir, pero se lo impidieron unos ruidos extraños y los rugidos de un oso y de un puma, y los berridos de un ciervo. Cuando acabó por dormirse vivió una ceremonia de curación. Entonces se produjo un prodigio cuya importancia es enorme para comprender el papel de las paredes de la cueva: una roca se abrió y “un hombre apareció por la fisura. Era grande y delgado, y llevaba en la mano la pluma de la cola de un águila”. Él fue quien enseñó al iniciado el modo de curar”.* (J. Clottes y D. L. Williams 2009: 25).

Este ejemplo consiste en una inversión profunda en el que el estado alterado de la conciencia, tras pasar los dos estados iniciales en las que alucinaciones no dejan de ser abstracciones, en el tercero arrastran nuestra percepción del mundo a otro plano o realidad.

2.- James Hillman nos dice vemos que la unificación de los contrarios automáticamente lo trastoca todo: *“La intervención de Hades pone al mundo del revés. El punto de vista de la vida termina, los fenómenos son vistos no solamente a través de los ojos de Eros, la vida humana y el amor, sino también de Tánatos, sus frías e inamovibles profundidades alienadas de la vida”* (J. Hillman 2004: 79).

No creo que haya que explicar nada aquí. Sólo reseñar que en ese testamento final de Freud que consiste “Análisis Terminable e Interminable”, éste nos recuerda que junto a esa pulsión fundamental que traduce en Eros, existe esa otra complementaria que es Tánatos.

(176) *“En todo el mundo, el cosmos chamánico se halla generalmente estratificado. Bajo la forma más simple, se compone de tres niveles: el de la vida cotidiana, un mundo superior y otro inferior. Estos dos últimos están habitados por los propios espíritus y los animales-espíritus. Esto no significa que estos tres mundos sean del todo ajenos entre ellos”.* (Jean Clottes y David Lewis-Williams 2009:26)

Y en relación al tema de la ceguera: *“Las imágenes del inframundo son visibles, pero sólo para lo que es invisible para nosotros. Lo invisible es percibido por medio de lo invisible, es decir, la psique”*. (Ibíd. 87).

3.- John Sallis en “Piedra” nos dice: *“el exterior que encierra y el interior que es exterior a lo exterior”* (J. Sallis 2009: 130).

“Zaratustra adopta el aspecto de un pájaro para encontrar cánticos de vuelo, para expresar el canto su absoluta enemistad con el espíritu de la gravedad, de la pesadez. Así empieza la canción: “Quien algún día enseñe a los hombres a volar, ése habrá cambiado de sitio todos los mojones de piedra; para él estos mismos volarán por el aire y él bautizará de nuevo a la tierra, llamándola –“La Liger”. De este modo, también este vuelo es un vuelo de piedra. Pero ahora, representado en la fantasía de la canción, no imita ni emula el vuelo del espíritu, pues ahora el espíritu ha demostrado no ser más que una carga que lastra al hombre y le impide el vuelo. La idea de Nietzsche es una idea de inversión: en vez de verse elevada hacia el espíritu de forma que pueda preparar la *Aufhebung* que la remite al espíritu, la piedra sustituye al espíritu, ocupa el sitio del espíritu y le cede el suyo, subvirtiendo el orden, invirtiendo sus términos. Ahora es la piedra, en realidad la tierra misma, la ligera, y el espíritu lo pesado” (Ibíd. 150).

“Al invertir la relación entre el arte y la naturaleza, al socavar el concepto clásico del arte como mimesis, Heidegger juzga que el templo abre el espacio del aire y el cielo, que libera la dimensión en que las cosas surgen a la luz del día. De este modo, al abrir un mundo, el templo torna patente que la tierra es aquello a lo que son devueltas las cosas que surgen a la luz, el lugar en el que reciben acogida y abrigo” (Ibíd. 193).

Respecto a esta primera cita ya hemos visto como lo indeterminado y desconocido es capaz de envolver a lo conocido. Respecto a la segunda, Sallis la explica suficientemente y no hace falta aportar nada más. Respecto a la tercera señalar que ya hemos visto en Reclus como el deseo por adentrarse en lo que le es imposible se revierte en la imaginación que desde entonces verá aquello allá donde pueda ¹⁷⁷.

A través de estos tres ejemplos creo que se resume suficientemente ese camino progresivo en el que la inversión, lejos de desaparecer, consigue permanecer aun cuando nuestro estado perceptivo abandone lo alucinatorio por lo vigilico.

(177) En palabras de J. Sallis: *“...con la suprema consciencia. Se produce ante el pensamiento un extraño trastrueque: lo que es inconsciente para el espíritu humano, lo que es aún vida orgánica y cósmica inconsciente de sí misma, acaba por ser la consciencia pura si imaginamos un punto de vista divino. (...) “...esa Consciencia divina coincide absolutamente con el misterio del Inconsciente; pero, de manera inversa, y por esa misma razón, lo que hemos llamado divinidad del Inconsciente sólo puede residir en la inmensidad inefable de una suprema Consciencia divina”* (J. Sallis 2009: 184).

Entiendo que dicho término -inversión- puede resultar difícil y que para entenderlo no sirve completamente la letra o la palabra. Comprenderlo es verlo, porque es entonces cuando cobra vida en nosotros y se apropia de las cosas que descubrimos, como si él hubiese llegado antes y su rastro invisible es lo que nos hubiese estado guiando.

18

Ctónicos

Veamos entonces si desde la práctica se entiende mejor. Para ello expongo a continuación un proyecto escultórico que he llamado “Ctónicos”, cuya gestación se ha ido desarrollando a partir de las lecturas necesarias para la elaboración de este trabajo escrito.

Si hablamos de lo circundante, de ese factor atmosférico, como principio gestante en una obra, “Ctónicos” consiste en una serie de obras que, interrelacionadas entre sí, tal y como ocurre en cualquier evento expositivo, están pensadas para ser dejadas en una cueva.

La creencia que impongo en esta ocasión es la siguiente: pretendo expresar un viaje al Hades mientras profundizamos en dicha cueva, el cual podemos identificar con nuestro propio inconsciente.

El término ctónico que da nombre a este proyecto hace referencia a lo oculto, a lo sumergido, a esas fuerzas telúricas que se hacen plenamente patentes en las hierofanías de la piedra. A lo que encontraron nuestros ancestros cuando penetraron en ellas a través de las cavernas. Hace referencia a ese mundo impenetrable situado más allá de la superficie de las cosas, que en la piedra se refiere a su espacio interno, el cual siempre se nos escapa. A ese estado que flota entonces en un “sin tiempo” y que pertenece a la visión de un espacio nocturno en el que lo mítico se vive. A todo eso, en definitiva, que siempre permanece a oscuras tras el velo de lo visto y conocido, y que pese a toda nuestra velocidad y desacralización actual del mundo y del arte, no deja de permanecer como un enigma eternamente recurrente.

Este proyecto, todavía en proceso, consta por el momento de tres partes: “Incubación I”, “La sala de juntas” y “Chamanes”.

1. “Incubación I”



Fig. 16 (prueba: 70 x 70 cm)

Esta obra consiste en cuatro *mantos* realizados en silicona, (aprox. 1,80 x 1,30m) cuyo perímetro es recortado con la forma de una piel animal, que se presentan colgados mediante unas barras horizontales (ver imagen) próximas a la pared de una galería inicial. Un tendedero de atuendos extraños que puede hablar de una cueva habitada.

Por un lado es un homenaje a las pinturas rupestres del Paleolítico, en especial, a esos paneles de grafismos caóticos e indescifrables, pero también al mito argonáutico, pues estos mantos pueden recordar al vellocino. También a aquellas pieles de cordero en las que, envuelto, incubaba el neófito dentro de las cuevas.

Recordando lo estudiado sobre la inversión, la realización de esta obra consiste en verter suficiente silicona (con una pequeña proporción de espesante) sobre un suelo de esquirlas de piedra que han sido proporcionadas a partir del trabajo de desbaste de las cabezas que conforman la obra de “La Sala de Juntas”. La silicona penetra entre esta cama de piedrecitas aproximadamente siete centímetros y configura una superficie lanosa cuando fragua, le damos la vuelta y conseguimos desprender de ella todas las piedrecitas.

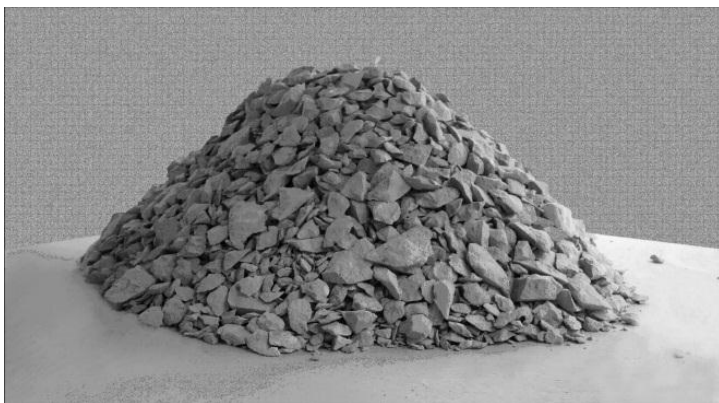


Fig. 17

A este respecto merece analizarse cómo la inversión juega a veces un papel decisivo, no sólo en la obtención de ideas, sino también, en la manera que encaramos dicha producción artística. Sin entrar en excesivos detalles, pensé en un “cairn” como homenaje a mi hermano fallecido. El cairn no sólo consiste en ese mojón de piedras que señala el camino al montañero, también se nos dice que era la representación de Hermes, el conductor de las almas.



Fig. 18

Al realizar el molde del cairn (ver imagen) el resultado fue tan sorprendente que constituía el principio de otra obra, que continuando, conformaba ya en mi imaginación una geoda incubadora.

Decía que además transforma nuestra forma de encarar el trabajo porque, si en este último caso - este último proyecto que empieza a surgir-, en la realización de un segundo cairn que conformase la otra mitad de tal geoda, ya no tomaría su forma como referencia, sino la que intento para su molde, hecho que alteraría claramente su apariencia si lo llegase a positivar.

Volviendo a ese rito de envolverse con mantos para dormir en el interior de la cueva que representa “Incubaciones I”, sus huecos y salientes semejantes al coral o a la lana, hablan de

estas proyecciones que desde nuestro propio interior manan materializándose en las formaciones en las paredes de la cueva: estalactitas y estalagmitas; que se prolongan invirtiéndose en las dos obras siguientes.

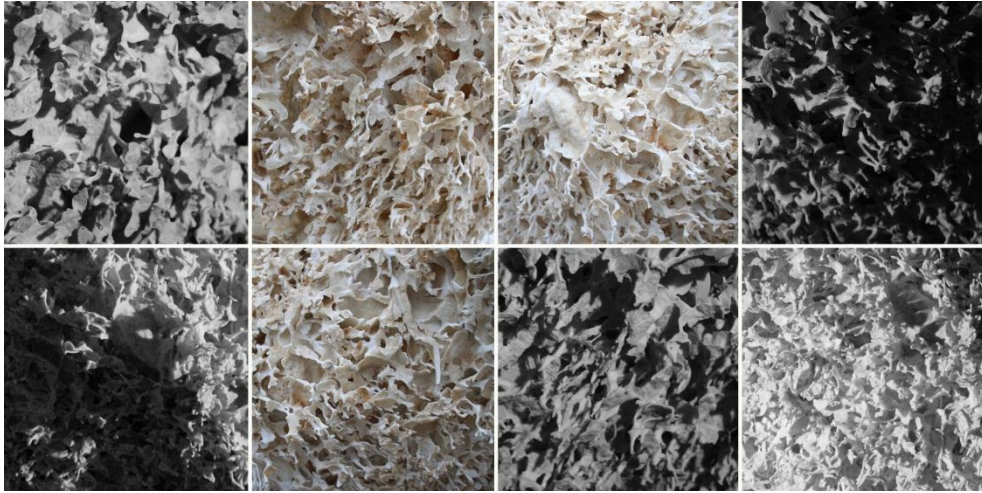


Fig. 19 Detalles de "Incubaciones I"

2. "La sala de juntas"

"La sala de juntas" es la más voluminosa de las obras que forman esta serie. Consiste en un alto relieve que pretende abarcar aleatoriamente todas las paredes de una sala de medianas proporciones o una ampliación de la galería en la que hemos ingresado. Es un conjunto de 180 cabezas realizadas a puntero en arenisca de Salamanca, en el que el trabajo basto del puntero, media entre la forma alcanzada y el valor de la piedra como tal.

Imaginando que aquellos filamentos lanosos se proyectan al resto de las formaciones de la cueva, ahora, representando la segunda fase de la conciencia alterada en la que el chamán creía ingresar en esos ámbitos escatológicos del mito, dichas formaciones emergen en formas reconocibles, cabezas, con las que podemos entablar una relación. Rostros, presencias, ante las que el espectador, imagino, ha de sentirse observado y donde él más que juzgar una obra o sus partes, se juzga a sí mismo.



Fig. 20



Fig. 21 Muestra de 15 de las 180 cabezas que componen "La sala de juntas". Medidas: 35 x 30 x 27 cm

3. “Chamanes”

Como colofón a esta serie, pensada para ser colocada aproximadamente a dos metros de altura en lo más profundo de dicha cueva, se encontrará “Chamanes”. Esta obra consiste en una serie de pares de brazos extendidos con las palmas abiertas, también realizados en un primer momento a puntero en arenisca de Salamanca aunque luego pasados a hierro fundido. Como si de una extraña serie de cornamentas se tratase, emergen del interior de las paredes, en lo más profundo de la cueva, en un rito de imposición de manos proveniente del otro lado.



Si mi intención con esta obra es dar un paso más a lo que tomamos por “simplemente hacer” o sus consecuencias estéticas, y conseguir con ella una transustancialización real del propio objeto artístico, aún debo explicar un paso previo:

-Completando esta producción de pares de brazos, mediante su fundición en hierro, aún falta la fabricación de una antena de cobre, que conectada a dichos brazos de hierro, habrá de en la cima de un monte hasta conseguir que les caiga un rayo. Por fin se recogen estos brazos (tal vez imantados) y se ocultan en lo profundo de dicha cueva.

Fig. 22

Desde mi punto de vista, en todo este proyecto no sólo la realización de “Incubaciones I” consiste formalmente en una inversión, también las relaciones que podemos establecer entre esta obra y “La Sala de Juntas” lo es si atendemos a su diálogo como una proyección donde lo informe de las lanas que manan de la primera se prolongan en un surgir de toda esta serie de cabezas.

Respecto a la obtención de un tercer elemento al cual me refería en toda inversión, “Chamanes” ahonda en la materialización de ese pretendido diálogo interior que el espectador exterioriza en “La sala de juntas”. Esta última obra nos lleva, mediante esa supuesta imposición de manos, a una otredad invisible, aunque tal vez ahora sentida, en el caso de que tales brazos de hierro queden imantados.

Planteo con ello un esfuerzo por parte del espectador semejante al mío. Una experiencia que envolviendo a la obra ayudará a que ésta se quede grabada en él.

¿Qué ocurriría con ese espectador que desconociendo este proyecto, lo encuentre?

En tales experiencias he comprobado que lo estético es superado con creces por situaciones realmente graciosas, como cuando éramos niños y Adolfo creyó encontrar una ciudad de elfos en una de nuestras acampadas Asturianas, o como también en Asturias, mientras colocaba unos cristales en la Playa del Silencio, se me acercó un pescador interesado en saber si todo aquello era un método nuevo para coger cebo.

Así puede ocurrir con la primera de las obras que he expuesto, porque ¿quién será consciente de eso que he contado sobre esta obra (“Incubación I”) al encontrársela? Supongo que nadie. ¿Es por eso que hace falta la voz de un crítico? Tal vez, aunque tenemos que tener en cuenta que cuanto más se evidencia una proyección, menos se podrá hablar de estética.

19

Prometeo y la propagación de lo inverso

Expuesto este ejemplo práctico que pretendía aclarar lo que entiendo por inversión, hablemos ahora de ese otro dios primigenio anterior a Zeus que es Prometeo. Ese dios castigado por su fidelidad a los humanos.

Cierto es que si queremos alcanzarle en su faceta divina para verlo libre, no podremos hablar de lo que se ha dicho, porque eso de poco o nada sirve. No sólo eso, cada intento, cada vez que digamos, cada vez que lo plasmemos, al darle forma renovada volveremos también a darle tormento y cadenas. ¿No es todo esto lo que nos plantea Esquilo en su tragedia “Prometeo encadenado”? Al menos así lo entiendo, porque si Zeus es “el que encierra”, Prometeo es ese

otro que libera, “que sabe el cómo”. Este es el problema paradigmático al que se enfrenta el artista que aunque abre vías, éstas también son cadenas.

Si en “Las fenicias” Eurípides nos mostraba esta inversión desde la relatividad de los bandos, en “Prometeo encadenado” Esquilo persigue algo completamente diferente. Opino que en ella se expresa lo que consideraría una cosmogonía que también puede tomarse por artística y como tal, su desarrollo es una cascada paralela a las genealogías que hacía Hesíodo. Es entonces un ejemplo de progresión mítica que se repite continuamente: Ío a la fuga como idea que el artista ansía alcanzar, cuya culminación representa un Zeus arrastrado hacia lo informe e invisible.

Si en Hesíodo el mito de Prometeo no nos resulta en principio complejo, Prometeo es simplemente un disidente mentiroso, es gracias a Esquilo cuando, al ver las cosas desde el reverso, nos entran dudas. Ésta es la gracia que posee Esquilo frente a, por ejemplo, Eurípides. Esquilo no manipula el mito como lo hace en ocasiones Eurípides (“Íón” o “Las Fenicias”). Él, manteniéndose fiel a lo dicho por Hesíodo, aporta una nueva visión que, al tiempo, incumbe a lo dicho por éste.

Llevado el mito al mundo sacro, Esquilo nos dirá que Hefestos es quien, a su pesar, encadena a Prometeo. Vista así, esta tragedia (“Prometeo encadenado”) también queda establecida como una lucha de fuerzas entre lo que es manufacturado y su desmoronarse continuo. Lucha que al tiempo se sublima duplicándose entre todo lo hecho y la libertad de un futuro imposible pero profetizado, que desde el orden no puede alcanzarse sin dejar de ser él mismo.

En este intento por recordar a Prometeo titán, como dios anterior incluso a que Zeus naciese, Esquilo, en varias ocasiones equipara a estos dos dioses:

*“Yo espero que, algún día, de estos grillos
liberado por fin, no tendrás menos
poder del que dispone Zeus ahora”* (v. 508-510 le dice Corifeo a Prometeo).

Toda esta equiparación ocurre hasta tal punto que la tragedia está servida: Zeus-Prometeo, caras de una misma moneda, están sujetos al mismo rasero y destino. Lo que dice Prometeo, su tozudez, su enemistad, es aquí ambivalente. Lo uno por lo otro, las palabras de éste muy bien podrían tomarse por las del otro.

Regresemos a Prometeo observando ahora que aquella ambivalencia se repite en la instauración de Delfos, donde dos águilas señalan este lugar. Me pregunto entonces qué podría significar que dos águilas conviviesen allí sino que al reunirse se dan forma mutuamente dejando por momentos de ser invisibles. Pero ¿qué representan estas águilas? Ya lo hemos visto desde la ironía de Aristófanes, el águila representa el emblema del chamán. Nos dice por ejemplo Snyder:

*“entrando más y más en la tierra
lleno, lleno de Dioses
tu cabeza convertida en la cabeza del águila
tus rodillas y codos convertidos en relámpago
tus ojos llenos de polen”*

(Snyder 2000: 42, fragmento)

El hecho es que al elevarlo a su categoría auténtica, aunque padezca el castigo de Zeus, lo hace a sabiendas y por tanto también se puede decir que ha sido él mismo quien se ha infringido tal castigo. Es más, en esta tragedia si Prometeo quisiese, si decidiese ser como Océano ¹⁷⁸ con el que mantiene una conversación, rápido cesarían sus tormentos.

Recordando el mito de Prometeo y cómo un águila le devora el hígado, hay también que recordar que el hígado es el órgano donde reside, para el griego, lo profético y que esta acción del águila sólo puede significar el intento por parte de Zeus de descifrar la profecía de su caída.

Pero frente a este mito situado en el confín del Cáucaso, en Delfos, ya no es una sino dos. Esta confluencia de dos águilas ¹⁷⁹ sólo puede entenderse como el encuentro de dos espiritualidades que se alumbran mutuamente, la ctónica y la etérea, que aquí por fin se dan la mano. Así es como en Delfos el oráculo se hace presente, en esta tierra intermedia a la cual pertenece el hombre, frente al intento fallido del confín que representaba el Cáucaso.

Delfos, considerado por toda Grecia como el Ombligo, es entonces un lugar donde eclosiona lo divino en este mundo. Es el lugar donde se muestra la profecía, donde se intenta dar caza a la inteligencia divina pero que sólo nos llega como enigma debido a nuestra ignorancia, profecías

(178) M. Eliade nos dice de este símbolo que representa lo pre-matérico, lo que contiene todas las posibilidades de existencia en una disolución que vuelve a referirse a la purificación. Aguas que, sin fin o intención, están vacías en cuanto a objetivo.

(179) “Delfos, como santuario de los oráculos, tenía un prehistoria anterior a la llegada de Apolo. Independientemente de su etimología, los griegos lo relacionaban con el término *delphys* “matriz”. La cavidad misteriosa era una *sima*, un *stomios*, término que sirve también para designar la vagina. También el *omphalos* de Delfos está atestiguado en época prehelénica. Era símbolo del ombligo y estaba cargado de un significado genital, pero era sobre todo un centro del mundo. Según la leyenda, dos águilas soltadas por Zeus en los extremos del mundo terminaron por encontrarse sobre el *omphalos*. Este venerable lugar oracular, en el que desde tiempos remotos se manifestaba la sacralidad y la potencia de la Tierra Madre, recibió una nueva orientación religiosa bajo el reinado de Apolo” (M. Eliade 2012: 350)

en las que se muestra parejo también lo útil y lo etéreo. Considero que una de esas águilas ha de ser el propio Prometeo cuya forma atada ahora vuela liberada.

Cuando hablaba de un Apolo ctónico como rayo (el desterrado del Olimpo), igualmente había situado este rito en Delfos porque es sobre todo el lugar de encuentro entre las tres regiones del cosmos: El de la Phitón y lo ctónico por debajo, el nuestro en medio, y por arriba lo olímpico aéreo. Dioniso hacia abajo (su tumba se dice que estaba allí) y Apolo hacia las regiones del éter, Delfos es la abertura estrecha pero abierta que comunica lo invisible con este mundo.

Repasando lo visto, podemos decir que Zeus condenó a Prometeo a esto: a ser forma encerrándolo tras ella. Así mismo, el artista encadena a Prometeo al “crear”, límite prisionero de lo que despunta en *“una cima del mundo”* como forma representada, inmovilizándolo en cadenas de hierro, tanto más cuando el artista pretenda su perpetuación. Este hombre, a imagen entonces de Zeus, es también un semidiós tirano que no se libra ni libera mientras Prometeo no muera. Esto es, mientras no sea Dioniso quien le de caza.

Prometeo en su concepción de preso, del cual sólo percibimos el velo, es la puerta a un “sin tiempo” en el que todo era caos informe y revuelto, -salvaje- dice Kerényi (K. Kerényi 2011).

Su inteligencia es siempre doble, de ahí lo de retorcido y taimado. Y es que el velo en nosotros es hacia fuera y hacia dentro, por eso también Zeus es siempre igualmente inescrutable, cabiendo aún la posibilidad en la que tal vez Zeus haya sido quien lo tenía todo de antemano.

Se establece así un nuevo orden ambivalente en el que si la intención prometeica es motor, ésta sólo determina hasta cierto punto el contenido valorable de la obra, porque sobrevolándolo, inasible, rezuma esa otra fuerza (zeusíaca) que escapándose a la intención comunica más allá de cualquier forma concreta aspectos fundamentales de lo hecho: el estilo.

Ver lo atmosférico por la forma, contiene así mismo la confusión acerca de los atributos y ámbitos de estas dos divinidades. En todo esto hemos visto un ejemplo, depende desde dónde miremos, veremos a Zeus o a Prometeo ¿Puede entonces entenderse el mito como esa primera razón que queda definida como “estado” en el que lo dicho no importa tanto y el símbolo sólo se identifica por su ambiente, y en el que si tomamos partido lo adulteramos?

Cuántas veces hemos oído que no saber expresar algo es en realidad no saberlo verdaderamente. Sin duda así no avanzamos, pero quien dice esto es precisamente el que se siente seguro bajo el yugo de la luz y de Zeus. No es de extrañar que Prometeo haya sido una fuente inagotable para el arte y especialmente para el romanticismo.

Cuando tratamos de sacudirnos las palabras, sin embargo parece que alcanzamos algo más allá de éstas: sólo hay impulso (en Shelley), acción (en Goethe), necesidad (en Esquilo). Hablando de esta fuerza ciega, la misma en realidad aunque con nombres distintos, incluso Zeus desde la distancia sería otra manera de llamarla, es la que actúa, la que anticipa la forma según miremos. No voy a entrar aquí en un análisis comparado de esta saga que apunta a visiones totalmente diferentes por parte de cada autor (Esquilo, Shelley o Goethe), esto nos desviaría mucho del tema. Insistir simplemente algo que considero importante, algo en definitiva que pertenece al reino de Zeus (las nubes). Hablo de lo que considero el estilo, inasible rezumar que siempre sobrevuela lo hecho envolviendo la obra desde arriba, pero en el que ahora podemos especificar que su origen está abajo, en lo hecho.

Desde esta perspectiva que toma al estilo como otro determinante inasible en la obra, es como podemos entender mejor la intención por ejemplo de Sófocles frente a la de Eurípides. El primero así se nos muestra como paladín certero de la inteligencia, donde lo no dicho es una daga lanzada en un intento de acceder a la esencia del pensar ¿No devienen sus obras en algo cuyo estilo es cristalino? Frente a éste, el reflejo bronceado de lo áureo más pesado en que el explicarse construye desde la creencia, encontramos a Eurípides ¹⁸⁰ y su intención de explicar el mito.

20

Dioniso y la representación del sí-mismo como Éter

En esta ambivalencia que hemos visto surgir entre Prometeo y Zeus, encontramos a Dioniso, al cual podemos considerar, por un lado, hijo de Prometeo si nos referimos a su carácter ctónico, o hijo de Zeus si lo hacemos desde lo etéreo.

Conforme avanzamos en lo que se nos ha dicho sobre Dioniso -que yo tomo en todo caso como representante del espíritu humano- nos encontramos con tres creencias diferentes, muchas veces solapadas:

(180) "Reconociendo, pues, que Eurípides fracasó en su intento de fundar el drama únicamente sobre cimientos apolíneos, y que su tendencia no dionisiaca le condujo a extraviarse por errados caminos naturalistas y contrarios al arte, estamos en condiciones de tratar la naturaleza del socrático estético, doctrina cuyo principio fundamental podría más o menos rezar como sigue: Todo lo que es bello ha de ser inteligible". (F. Nietzsche 2007: 172)

"Eurípides, como Platón, trató de mostrar al mundo la imagen contraria del creador "privado de razón". Su principio estético fundamental -todo lo bello tiene que ser consiente- guarda así, como ya he dicho, estricta correspondencia con el socrático "todo lo bueno tiene que ser consciente". Conforme a esto, estamos autorizados a llamar a Eurípides el poeta del socrático estético. Sócrates fue ese segundo espectador que no entendía la vieja tragedia y, por lo tanto, la despreciaba" (Ibíd. 175)

- Una arcaica y ctónica que representa al chamán forjado por las fuerzas telúricas y que queda reflejada en el mito según el cual los Titanes matan y descuartizan a Dioniso.

- Una segunda creencia uraniana y celeste que, refiriéndose a esta misma iniciación chamánica, lo hace desde la perspectiva apolínea (rayo) la cual le permite el ascenso a Zeus. Creencia que tomo por órfica, según la cual es el rayo quien abre las puertas del Olimpo al hombre, y que derivará, progresivamente desvirtuada, en algo simbólico.

- Por fin, una tercera que alejándose de este carácter chamanista, se refiere a la conciencia como “estado” donde los pensamientos han sido purificados. Respecto a ésta última, conforme se mezclan y simbolizan las dos anteriores, donde se intercambia el machete sacrificial por el rayo, Dioniso, muy bien pudo pasar a ser asociado a esas invasiones fenicias que según Julian Jaynes traían la conciencia subjetiva. Así encontramos otro tipo de rito Dionisiaco en el que se le expulsaba al mar dándole muerte.

¿Y si ejercitarse en los cultos dionisiacos fuera un ejercitarse en lo que ahora entendemos por conciencia? Normalmente se nos dice lo contrario, que Dioniso representa el desenfreno y la irracionalidad, sin embargo, en la actualidad, las investigaciones de Peter Kingsley en cierto sentido apuntan en esta dirección que señalo, pues, al derivar la filosofía del chamanismo, da pie a pensar también en una evolución en la que Dioniso pasa a representar una idea incipiente de lo abstracto.

En todo este proceso no cabe duda de que existe una escisión entre lo pensado y lo vivido. Si en las dos primeras creencias, el conocimiento de lo dionisiaco sólo puede ser correctamente transmitido mediante iniciaciones, en la tercera, acercándose al mundo de lo pensado, tal tipo de transmisión iniciática no se hace necesaria. Esto es algo que encontramos normalmente en la tragedia cuando representa estos ámbitos dionisiacos iniciales desde lo paradójico interiorizado en el espectador.

Dirigiéndome a los orígenes chamánicos de Dioniso -mientras identifico sus experiencias extáticas con una serie de alucinaciones ¹⁸¹ por las que se cree acceder a una visión de un mundo que es más real ¹⁸² -, encuentro que, aunque tales tradiciones se hayan perdido, todavía podemos tratar de rescatarlas en parte, al rastrear, tal como lo hace Eurípides en las “Bacantes”, aquellos ritos originarios.

Repasemos pues algunos pasajes de “Las Bacantes” de Eurípides tratando de profundizar en estas creencias perdidas de Dioniso.

Dice Dioniso en “las Bacantes”: *–“Aquí, a esta tierra tebana, he venido yo en calidad de hijo de Zeus, Dioniso, a quien antaño alumbró Sémele, la hija de Cadmo, en un parto asistido por la llama relampagueante”* (v. 1-4).

Inmersos en la saga tebana, el mito del nacimiento de Dioniso por medio del rayo nos dice que su origen ha de situarse en aquella época en la que la tierra estaba habitada por la raza de los Gigantes, aquella cuya esencia era exclusivamente titánica ¹⁸³, pero que desde su destrucción Dioniso forma también parte del hombre.

Y continúa diciendo Dioniso: *–“Estoy viendo la tumba de mi madre; herida por el rayo, aquí cerca del palacio, y las ruinas caídas de su casa; humeantes por la llama aún viva del fuego de Zeus, muestra inmortal del ultraje de Hera hacia mi madre”* (v. 6-10).

En este fragmento se entrecruzan distintas ideas. Por un lado está la idea de purificación, muerte y resurrección iniciática en la que el propio Dioniso siempre muere, pues su madre o su casa son su cuerpo que muere o destruye en el impacto. Podemos ver en ello que la intención de Zeus respecto al hombre no es tan malvada y que Él sólo quiere darle muerte para rescatarlo en su verdadera condición divina.

Estamos pues, asistiendo al primer sacrificio, uno que es humano o animal según sea el compromiso. Decir de esto que para que algo así pueda llegar a ocurrir, es necesaria una

(181) Considero la visión de los fosfenos alucinatorios como inicio al éxtasis dionisiaco de carácter chamánico pues ellos muchas veces están relacionados con la caída de la tensión arterial. Un desplome del cuerpo que a fin de cuentas puede asociarse casi de inmediato a los resultados dionisiacos (ver D. L. Williams 2005 cuando se refiere a la primera fase de la conciencia alterada). Oliver Sacks en “Migraña” nos dice las siguientes cosas sobre esta alucinación de fosfenos: *“La alucinación más simple cobra el aspecto de una danza de estrellas, chispas, resplandores o formas geométricas que atraviesan el campo visual. Los fosfenos de este tipo suelen ser blancos, pero también pueden tener colores brillantes. Llegan a contarse por cientos, que pululan rápidamente por el campo de la visión (los pacientes los comparan a veces con el movimiento de los “blips” por la pantalla de radar)”* (O. Sacks 2010: 82). *“Algunas veces los fosfenos son elaborados p interpretados por el paciente como imágenes reconocibles. Un paciente (en las series de Selby y Lance) describía pequeñas mofetas blancas de cola erecta, que se movían en procesión a través de un cuadrante del campo visual. Otras alucinaciones elementales habitualmente experimentadas son el rizado, la vibración y la ondulación del campo visual, que los pacientes comparan a una superficie acuosa movida por el viento, o como mirar a través de una seda tomasolada”* (Ibíd. 83).

(182) Nos dice a este respecto Oliver Sacks: *“Ffytche et al. Observaron una clara distinción entre la imaginación visual normal y las alucinaciones; así, por ejemplo, imaginar un objeto coloreado no activa el área V4, mientras que una alucinación coloreada sí. Dichos hallazgos confirman que, de una manera no sólo subjetiva sino también fisiológica, las alucinaciones son distintas de la imaginación”* (O. Sacks 2013: 37). A pesar de esta diferenciación yo tomo la imaginación producto de una conciencia incipiente como alucinación. En este mismo libro (Alucinaciones) Oliver Sacks nos dice: *“La oscuridad y la soledad, ya sea algo buscado por los hombres santos que viven en grutas, o una pena impuesta a los presos que habitan mazmorras sin luz, provocan una privación de la entrada visual normal que puede estimular el ojo interior, produciendo sueños, imaginaciones vívidas o alucinaciones”* (Ibíd. 49). Así todas estas alucinaciones actualmente llamadas “el cine del preso”, se situarían en medio, entre las fuertes, producto del golpe del rayo, y esas otras más bajas que ya sólo son imaginar con vehemencia.

(183) Más tarde nos dirá en la Antístrofa: *“¡Que furia, qué tremenda furia muestra la estirpe hija de la tierra antaño nacida del dragón! ¡Equión, hijo de la tierra, engendró a Penteo, prodigioso monstruo de aspecto feroz, no mortal hombre, sino sanguinario gigante que a los dioses combate opone!”* (v. 539-544)

positivización de la experiencia ¹⁸⁴. Así, ante esta posesión apolínea en la que el individuo a veces sobrevivía padeciendo ciertos trastornos tenidos por proféticos, esas otras veces en las que el iniciado muere se positivaría conjeturándose como casos de victoria extrema.

Volviendo a “Las bacantes”, las relaciones entre aquellas creencias ctónicas representadas en el culto a la “diosa”, en Grecia Hera, y estas otras igualmente chamánicas y aéreas, englobadas en el culto al rayo, quedan establecidas en Eurípides al relacionar a Hera con Séleme. Ante el contacto del rayo, el cuerpo (Séleme) se depura permitiéndonos al tiempo asistir a un nacimiento del espíritu (Dioniso), cuyo acontecer representa una nueva raza que toma por esa toma de consciencia. Nueva raza que por otro lado puede ser asociada a la profecía de Prometo referida a la caída de Zeus y cuyo representante tradicionalmente se ha dicho que es Heracles, y que sin embargo yo opino que es Dioniso.

La posterior antístrofa 1ª redonda en esta misma idea de un surgimiento de una nueva raza y a su vez nos proporciona alguna de las características por las que podemos empezar a comprender a Dioniso: *“A quien antaño, cuando de él se encontraba embarazada, en medio de agudos dolores de parto, al alzar el vuelo el trueno de Zeus, echándolo de su vientre antes de tiempo, alumbró su madre, al tiempo que perdía la vida ante el impacto del rayo. Pero al punto Zeus Cronida lo recogió en una recóndita cavidad para su gestación y, cubriéndolo bajo su muslo, lo sujeta firmemente con broches de oro, oculto lejos de Hera. Y alumbró, cuando la gestación llegó a su término, al dios de cuernos de toro y lo coronó con coronas de serpientes”* (v. 89-101).

¿Cuál es esta misteriosa cavidad, ese útero masculino ¹⁸⁵ del que nos habla Eurípides? Por otro lado ¿qué significa decir que Dioniso tiene cuernos de toro y corona de serpientes? ¿No nos recuerdan estos dos símbolos a las dos pruebas de Jasón?

A la primera pregunta, Tiresias explica a Penteo: *“Después de que Zeus lo sacase de entre el fuego del rayo, y se llevase al bebé recién nacido arriba, al Olimpo”* (v. 288-289) (...) *“Rasgó una porción del éter que circunda la tierra y se la entregó como rehén para dejar a Dioniso fuera de los enojos de Hera”* (v. 291-294)

Hay en este pasaje de Eurípides una escala progresiva hacia lo sutil al llevarlo hacia arriba, a los dominios del éter donde se gestará Dioniso. Si en esa relación que ya había establecido entre

(184) Ante la caída de un rayo en una persona existen, al menos, tres posibilidades: 1- que no produzca ningún resultado, 2- que lo produzca creando en el afectado toda una serie de alucinaciones o trastornos conductuales, 3- que suponga la muerte. En todas, atendiendo a esta cratofonía, habría existido un contacto directo con lo sagrado con un resultado más o menos visible.

(185) Estrofa: *...“cuando en su muslo Zeus su progenitor del fuego inmortal lo arrancó, al tiempo que elevaba estos gritos: ¡Vamos Dítirambo! ¡Entra en este útero masculino mío que te ofrezco!”* (v. 523-527)

las nubes y la copa de la encina -tierra más sutil y celeste que representaba al reino del Olimpo-, ahora se da un nuevo paso y de lo vaporoso imaginado como firme, se asciende al éter tomado como “vapor de lo vaporoso”, porque hasta el invisible aire es grueso para la radicalidad del éter. De éter es el cuerpo de Zeus. Ya habíamos visto cómo la nube es tomada por una tierra celeste igualmente firme en la cual estaba plantada la encina sagrada, presencia de Zeus, de la cual no éramos capaces de ver más que su raíz y de la que somos alimento cuando nos atraviesa. Ahora, además de tocarnos, de engullirnos y disolvernos succionándonos, nos transforma en el puro espíritu del Éter.

Dioniso llevado más allá de la materia se convierte en dios, y aunque es hijo de Zeus como los demás dioses, hay en él algo diferente. Además somos nosotros mismos ¹⁸⁶ y no sólo una manifestación o un atributo de Zeus; por eso, respondiendo a la pregunta de por qué tiene cuernos de toro, los tiene porque es semejante a Zeus, porque posee una facultad generadora que no tienen sus demás “emanaciones-dioses”. Así se nos dice una y otra vez, que Dioniso es fecundador en cuanto a que es un eterno superviviente. Él emerge una y otra vez de la muerte, tan lleno de vida que la desborda, continuo presente que se alza y crece como hiedra ¹⁸⁷ sombría (las bacantes también portan el tirso hecho de hiedra).

Un toro es el que encarcelan los soldados de Penteo, un toro nuevamente es lo que ve Penteo cuando se disfraza de mujer. Dioniso, el de las epifanías salvajes, es toro en cuanto a la bestialidad con la que se manifiesta a impuros y enemigos. También es toro porque desciende le la vaca Ío.

Respecto a su coronación por serpientes, el símbolo es complejo ¹⁸⁸. La serpiente es la segunda alucinación que nos proporciona la presencia de Dioniso en su llegada invisible, en la que la serpiente reviste al rayo y, como la hiedra, toma la forma sobre la que se agarra.

Si consideramos esas serpientes como una vivencia alucinatoria podríamos equipararlas, desde el punto de vista fisiológico, a lo que Lewis-Williams nos dice sobre esos fosfenos, (ver nota a

(186) Ya he dicho antes que la conciencia es incapaz de alumbrarse a sí misma. Igualmente es Dioniso de escurridizo. Es el dios más escurridizo de todos porque somos nosotros mismos cuya intimidad es acorralada (las bacantes se visten con una piel de corzo moteado) y cazada solo figuradamente porque siempre acaba por sobrevivir a la muerte y regresar. Como hijo del hombre no es extraño que se le haya identificado con Cristo; o con Satán-Prometeo en cuanto que es el dios que se da, siempre es el sacrificado, cerrando desde el otro extremo el cosmos en lo sagrado.

(187) La hiedra es la planta que asciende y trepa a las alturas asiéndose al tronco milenario (pasado que le sirve de guía). Planta siempre verde y refrescante que desde el exterior lo rodea todo acabando por estrangularlo, por suplantarle en esta nueva inversión ahora lanzada hacia lo externo. La yedra genera una nueva realidad.

(188) Nos dice por ejemplo Luis Cencillo: “*La segunda clase son los reptiles (especialmente serpientes de todos los tamaños) y los animales fantásticos: dragones, caballos voladores o paquidermos (elefantes) que hablan y ayudan. Estas figuras pueden significar, lo mismo que el toro, la masculinidad temida o protectora (propia o ajena), o fuerzas más inconscientes que se están desarrollando*” (L. Cencillo 2001: 101, 102).

pie de p. 180) zigzags o rejillas alucinatorias que pertenecen a una misma fase inicial en la conciencia alterada utilizada por el chamán como ingreso a un “otro mundo” ¹⁸⁹.

Sin embargo creo que es mejor distinguir por qué estos zigzags pueden ser particulares y asociarse a la migraña o a la epilepsia ¹⁹⁰, tan emparentadas por cierto con el chamanismo y

(189) “En algunas culturas, los sueños de un individuo cualquiera son interpretados como percepciones furtivas, laicas, de un mundo que los especialistas religiosos visitan plenamente durante el trance profundo. En el sueño se controlan mucho menos las experiencias mentales que cuando se “está en la luna”, aunque en el estado intermedio entre la vela y el sueño llamado “sueño lúcido” se pueda llegar a controlar las imágenes del sueño. Esta capacidad forma parte de las técnicas espirituales de algunos chamanes. En el otro extremo del espectro se encuentran los estados profundos inherentes al chamanismo. (...) No se trata simplemente de visiones; unas extrañas sensaciones recorren el cuerpo, y los sentidos –olor, oído y gusto- participan en las percepciones irreales. Estos estados profundos incluyen aquello que se conoce generalmente con el nombre de “trance” (J. Clottes y D. L. Williams 2009: 14).

“La investigación neuropsicológica en laboratorios ha demostrado que se pueden distinguir tres grandes etapas con posibles encabalgamientos entre ellas. Los individuos no han de pasar necesariamente por cada una de estas etapas. En el primer estadio del trance, el más ligero, se ven unas formas geométricas tales como puntos, zigzags, parrillas, conjuntos de líneas o de curvas paralelas entre sí y de meandros. Estas formas tienen unos colores vivos que centellean, se mueven, se alargan, se contraen y se entremezclan. Con los ojos abiertos adquieren un aspecto luminoso y se proyectan sobre cualquier superficie, las paredes o el techo. Hay sociedades chamánicas que atribuyen un significado preciso a algunas de estas formas geométricas” (Ibid. 15).

“En el segundo estado, los chamanes se esfuerzan por racionalizar sus percepciones geométricas. Las transforman, dentro de sus ilusiones, en objetos cargados de significado religioso o emocional (...) Se alcanza el tercer estadio por medio de un torbellino o de un túnel. El individuo se siente atraído por el torbellino, al final del cual se ve una luz viva” (Ibid. 16)

“Entre los grupos chamánicos, la universalidad de las creencias que conciernen al descenso bajo la tierra pueden explicarse por las sensaciones de torbellino, de origen neurológico, que arrastra a los individuos al Estado 3 del trance, el más profundo, en el que están sujetos a alucinaciones y ven animales, monstruos y oras visiones. El torbellino crea unas sensaciones de oscuridad, de aturdimiento y a veces de dificultad para respirar. La entrada en un agujero en el suelo o en una cueva reproduce y materializa físicamente esta experiencia neuropsicológica” (Ibid. p. 26).

“Cuando sale del final del túnel se encuentra en el extraño mundo del trance: los monstruos, los humanos y el entorno son intensamente reales. Las imágenes geométricas están siempre allí, pero sobre todo en la periferia de las figuras” (Ibid. 17).

Oliver Sacks en “Migrañas” nos dice a este respecto: “Algunos pacientes experimentan una sensación de placer suave o de deleite durante el transcurso de sus auras, y en raras ocasiones puede evolucionar a estados de profundo éxtasis o beatitud de carácter místico” (O. Sacks 2010: 100).

“Puede afirmarse que los trastornos más complejos de la función cerebral se producen generalmente después de los fenómenos más simples (aunque esto no es invariable), y es posible obtener descripciones de secuencias elaboradas: las manifestaciones visuales más simples (puntos, líneas, estrellas, etc.) son seguidas se escotoma centelleante, y éste, a su vez, por extrañas alteraciones de la percepción (visión en zoom, en mosaico, etc.). La secuencia culmina con elaboradas imágenes ilusorias o estados oníroides” (Ibid. 102).

“Resulta útil distinguir tres “niveles” de alucinosis geométrica. El primero consiste, coloquialmente, en “ver las estrellas” (fosfenos); el segundo es el clásico espectro que se expande en escotoma, con su borde de fortificaciones; el tercero –menos descrito, pero no menos común- consiste en intrincados dibujos geométricos que cambian rápidamente. Hay una cierta tendencia a que estos tres niveles aparezcan en este orden, iniciándose la secuencia con los fosfenos: La más simple alucinación toma la forma de una danza de brillante estrellas, chispas, destellos, o simples formas geométricas a través del campo visual. Los fosfenos de este tipo son generalmente blancos, pero pueden tener brillantes colores espectrales. Pueden llegar a sumar cientos, y pululan rápidamente a través del campo visual” (Ibid. 336).

(190) Pensemos por un momento lo que nos comenta Oliver Sacks sobre esta alucinación en zigzag: “Las manifestaciones del aura de migraña son muy variadas, e incluyen no sólo alucinaciones sensoriales simples y complejas, sino también intensos estados afectivos, déficits y trastornos del lenguaje y la ideación, dislocaciones en la percepción espacio-temporal, y una gran variedad de estados oníricos, delirantes y de trance. La antigua literatura médica y religiosa contiene innumerables referencias a “visiones”, “trances”, “trasportes” y otros sucesos, pero en la naturaleza de muchos ellos nos resulta hoy en día enigmática. Numerosos procesos diferentes suelen tener manifestaciones semejantes, y algunos de estos fenómenos más complejos que se describen pueden ser de origen histérico, psicológico, onírico o hipnagógico, no menos que epiléptico, apopléjico, tóxico o migrañoso en su naturaleza” (O. Sacks 2010: 80).

Entrando en materia nos dice que: “Su brillo subjetivo es cegador, y Lashley lo compara al de una superficie blanca bajos los rayos del sol de mediodía. Junto con este resplandor, puede haber también un juego de colores del espectro en los bordes del escotoma, de tal modo que los objetos vistos a través de estos bordes presentan un ribete de iridiscencia multicolor. El margen de avance del escotoma muestra a veces una apariencia de zigzag, que justifica el término de espectro de fortificación, y que acaba desintegrándose en diminutos ángulos luminosos y líneas que se cortan. Este cheveu de frise se aprecia muy bien en los bosquejos de Lashley, y es más notorio en las porciones inferiores del escotoma. En las partes luminosas del escotoma hay un movimiento característico como de ebullición, (Ibid. 87, 88).

con lo divino.

Este Símbolo de las serpientes lo encontramos en multitud de sitios: la tradición de colocar en la cuna dos serpientes como dadoras de gracias y protección (ver “Ión”, también de Eurípides), serpientes que también encontramos en las tradiciones sanadoras de Asclepio ¹⁹¹. Serpientes que también encontramos en las leyendas sobre la sexualidad alterna de Tiresias producida al separar dos de ellas mientras se apareaban ¹⁹² o esas mismas serpientes sobre la cabeza de Medusa ¹⁹³. Son todas, imágenes y tradiciones que quedan estrechamente asociadas a este tipo de visiones en zigzag que eran vinculadas al chamán.

Si ya hemos visto un nacimiento etéreo en Dionisio, no es desdeñable esta relación entre él y Hades. Heráclito nos dice que “*Hades y Dioniso ... son uno y el mismo*” (frag. 15). También entre él y Prometeo ¹⁹⁴. Sin embargo, cuando Eurípides nos dice que Sémele es la contrapartida a Deméter, su complementariedad opuesta, sugiere tomar a Dioniso como un contra-Hades invertido, esto es, un Hades positivado que pasará a ser una noción ctónica del éter identificada al pensamiento.

Veamos el pasaje en cuestión en el que Eurípides habla de esta relación entre Dioniso y Hades. Le dice Tiresias a Penteo: *...“no podría yo explicar bien su grandeza, qué importante va a ser a todo lo largo y ancho de Grecia. Dos cosas, en efecto, joven, son lo primero entre los hombres: la diosa Deméter –la Tierra, ¡vamos!, pero llámala con el nombre que quieras de los dos- que cría con alimentos secos a los mortales, y el que ha venido después con su complemento”* (v. 273-279).

Acto seguido habla de la vid, cuya imagen desnuda, pienso que por su forma habría de

(191) Karl Kerényi en el “El médico divino” señala al respecto: “Una serpiente le curó los dedos del pie a un hombre. Éste estaba grave debido a una úlcera maligna en los dedos del pie. Durante el día los sirvientes lo sacaban, sentado en un sillón. Cuando lo vencía en sueño, una serpiente acudía desde la cámara más profunda del santuario y le curaba los dedos con la lengua, y después de hacerlo regresaba al mismo lugar”... (K. Kerényi 2009: 70)

“También es reseñable el ejemplo que pone de una niña que recobró el habla tras ver una serpiente subida en un árbol cercano a ese templo” (Ibid. 71)

(en Epidauro) “No sabemos dónde estaba situada la “cámara más recóndita” del santuario, el Abaton, lugar al que se retiraba el enfermo para “dormir en el templo”, el auténtico incubatio. Allí uno se topaba con serpientes a cada paso”. (Ibid. 72)

(192) Carlos García Gual en “Mitos, viajes, héroes” relata: “En un paseo por el monte, Tiresias observó a dos serpientes acopladas y las separó con su bastón, matando (o hiriendo) a la hembra. En represalias quedó convertido en mujer. Durante siete años fue un ser femenino y experimentó en condición de mujer el amor. Al octavo año presenció otro apareamiento de serpientes en el mismo lugar, y en esta ocasión mató a la serpiente macho, recobrando entonces su anterior masculinidad”. (p. 148) Intentemos profundizar en esta leyenda según un Tiresias adivino. Karl Kerényi en “El médico divino” sobre el culto a las serpientes: “Olompia también escondía, en una caverna al pie del monte Cronos, un culto a las serpientes: el culto del niño divino convertido en una serpiente, Sosípoli, el “salvador” (C. G. Gual 2011: 42); San Juan de la Cruz también es mujer cuando es amado por Dios. En suma todo nos habla de una mística que nos obliga a ver la narración más allá del simple cuento.

(193) Así pienso a medusa como una hija de Dioniso, una encarnación ancestral suya que encerraba a los espíritus en los colosos de piedra al estilo chamánico.

(194) Lo que interpreto por Prometeo, para Nietzsche es tomado por Dioniso cuando dice que “el Dioniso sufriente de los misterios, ese dios que experimenta en sus propias carnes el dolor de la individualización” (F. Nietzsche 2007: 159). Ambas visiones son solidarias en cuanto a que confluyen en el hombre, Titán al tiempo que dionisiaco. Igualmente he de pensar como él, porque si atendemos al mito, Apolo ya no va al país de los hiperbóreos sobre dos águilas, sino sobre dos cisnes. Lo mismo ocurre con la transformación por parte de los órficos delficos que ya no hablan del hígado de Prometeo sino del corazón aún palpitante de Dionisos que Hermes recoge y lo lleva al Olimpo.

asemejarla a un Apolo inverso y de tierra. La cepa tiene esa misma forma de raíz que tiene el rayo en el momento en que hiere la tierra, pero ahora, como digo, raíz inversa en este juego sin fin, no surge de la nube fugaz y vaporosa, sino de otra que es dura y se sitúa bajo nuestros pies. Frente a lo brillante del rayo la cepa es una llama opaca y áspera. Frente a lo instantáneo, también es duradera y muy vieja. Ella además hace manar sangre que es vino que nos lleva a su reino mientras desde fuera se nos ve tambalearnos, hombres torpes, casi de piedra cuando la borrachera es aguda. Néctar prodigioso que hace visibles los deseos invisibles, surgido de esa explosión contenida y paralizada que es ahora la vida, Dioniso es “complemento” a Deméter al alimentarnos con líquido, pues ella, nos dice Eurípides, nos alimenta con sólidos.

Es también complemento y contrapunto a Apolo ¹⁹⁵ cuando dándonos el vino nos muestra lo “otro”. En este sentido Marcel Detienne se acerca a lo dionisiaco desde el impulso anterior a lo ritmado que tanto recuerda al “saltar” de Nietzsche en “Así habló Zaratustra” o su visión de Dioniso en “El nacimiento de la tragedia”.

“Dioniso en acción, a corazón abierto: descubriendo lo más íntimo de su potencia, la que hace saltar, la que hace brotar. En el punto preciso en que la sangre hirviente y el vino palpitante confluyen en un principio común: la “potencia” de un humor vital que saca de sí mismo y sólo de sí mismo su capacidad para liberar su energía, de golpe, con una violencia volcánica. Locura homicida, ménade que salta, vino puro efervescente, corazón embriagado de sangre: un mismo modo de acción” (M. Detienne 2003: 127); *“En el vino hay un rayo, y es necesario ser herido por él para entonar el dítirambo”* (Ibíd. 74).

Paralelamente a la tradición que nos habla de un Dioniso ascendente al éter, Walter F. Otto también expone otra versión de un Dioniso complementario que desciende: *“El multiforme dios, soberano y fruto primerizo de la vida y de la muerte, nace tanto de Sémele como de Perséfone, y entra tanto en el Hades como en el Olimpo”* (W. F. Otto 2006:143). *“(…) dice de Heráclito expresamente: “Para el que brinca furioso, Hades y Dioniso son una misma cosa”* (Ibíd. 88).

Una tradición que, en definitiva, positivaba el sacrificio y la muerte. Sémele muere pero es reina junto a Hades. Ante ese contacto con lo sagrado, Sémele es un cuerpo que ha de ser respetado porque incluso cuando llegue su momento, reinará en el Hades. O lo que es lo mismo: una persona a la que le cae un rayo, es automáticamente iniciada y sus restos, sus vísceras, en caso

(195) Karl Kerényi “El médico divino” vuelve a dar otro giro de tuerca más al mostrarnos una nueva inversión en base a otra tradición que dice órfica, según la cual Dioniso es hijo de Perséfone: *“Dioniso no nació solamente en su historia del nacimiento tebano, sino que también lo hizo en la variante órfica de transmisión más tardía: como hijo de Perséfone.* (K. Kerényi 2009: 19) Dioniso líquido frente a Deméter que nos alimenta con sólidos nos lleva hacia dentro, hacia lo oscuro del reino de la muerte. No es de extrañar: el agua sobrevive y sigue siendo agua mientras penetra en la tierra. Y desde dentro resurge en lo vivo porque los seres vivos están infundidos por el líquido que es sangre. Nos dice Karl Kerényi: *“El agua representaba para los griegos una especie de vínculo con las profundidades de la tierra”* (Ibíd. 46)

de muerte son sagradas y tienen la capacidad de profetizar.

Veamos ahora las estrechas relaciones que existen entre Dioniso y Prometeo que ya he insinuado al decir que hay que considerar a Dioniso como Esperanza, y que, escondido siempre al fondo, es el que se encarga de sublimar los efectos de Pandora. Así vino y Pandora, en esta serie de observaciones pre naturalistas están igualmente relacionados. Mientras de Pandora sacamos mil males que aún esconden un tesoro, la sangre de la vida, Dioniso, saca a la superficie lo escondido de nosotros mismos, evidenciando nuestra realidad última.

Ya he hablado de la profecía en la que Prometeo, sino me equivoco, hace referencia a Dioniso, y también de que ambos son dioses sufrientes. Ahora, quiero especificar la cualidad de Zagreo (cazador) por parte de Dioniso, pues si, por un lado es hijo de Zeus, no lo es menos de Prometeo. De esto nos habla este epíteto de zagreo, según el cual, aun siendo cazado, se transforma en cazador. Al tiempo explica por qué Zeus necesitará a Prometeo para no ser derrocado.

Si a Prometeo lo entrevemos en el “para qué” de las cosas que desemboca en las técnicas, Dioniso ha de ser entendido como puro “deseo”¹⁹⁶ que se manifiesta en estupor. Es el deseo quien transforma toda nuestra visión del mundo, quien le da un nuevo sentido, quien lo impulsa echándolo a rodar numinosamente.

Cazador cazado (zagreo), el “para qué” siempre inteligente necesita del deseo y la acción; por el contrario, la potencia generadora del deseo sólo puede llegar a ser domada (ordenada, esto en relación a Zeus), mediante la dirección que le proporciona el “para qué” una vez que la inocencia se ha perdido: *“¿Acaso en danzas a lo largo de la noche entera pondré algún día blanco mi pie en un estallido de báquico frenesí, volviendo mi cuello en dirección al éter húmedo de rocío, como la cervatilla que jugueteando retoza en los verdes placeres de una pradera, cuando logra evitar la temerosa caza, lejos de los ojeadores, más allá de las redes bien trenzadas, mientras con sus gritos el cazador trata de azuzar la carrera de los perros y ella, entre veloces esfuerzos por seguir corriendo, rápida como un*

(196) Sin entrar en valoraciones moralistas, veamos qué nos dice en esta obra Eurípides sobre el deseo:

1- El deseo posibilita los ritos de Baco, el deseo es una Gracia que conduce a las Musas y al Olimpo:

Estrofa 2ª: *“¡Ay, si pudiese ir a Chipre, a la isla de Afrodita, donde embelesadores del alma habitan en Pafos los amores, tierra que con cien bocas las corrientes de un río bárbaro fertilizan sin lluvia, o la hermosa Pieria, sede de las Musas, augusta ladera del Olimpo! ¡Llévame allí, Bromio, Bromio, dios del evohé, nuestro líder! ¡Allí habitan las Gracias, allí habita el Deseo, allí se permite a las seguidoras de Baco celebrar sus ritos!”* (v. 404-415).

2- Todo ello porque, en un plano filosófico, el deseo es quien constituye la raíz de la belleza: *“¡Lo hermoso querido es siempre!”* (v. 880); y es esta belleza la que procura la felicidad: *“¡Feliz quien del mar escapa a la tormenta y arriba a puerto! ¡Feliz quien de sus penas por encima se sitúa! Unos a otros, cada cual a su manera, se aventajan en felicidad y fuerza. Y todavía hay miles de expectativas para otros miles”...* (v. 904-908).

huracán, corre a saltos por la llanura junto al río, regocijándose en la soledad, lejos de los hombres, en la umbría del bosque florido?” (Eurípides. “Las bacantes” v. 863-876).

Cuando profundizamos en el mito de Dioniso comprobamos que muchos de sus mitologemas son utilizados por “Las argonáuticas”, o incluso en el mito de Prometeo.

Contestando a si Dioniso, gracias a sus atributos- cuernos y corona de serpientes- puede tener una relación con las pruebas impuestas a Jasón, comparemos las artes de Medea con las siguientes cosas que nos dice Walter F. Otto. (Refiriéndose a las ménades) Nos dice que *“El fuego no les quema, ningún arma de hierro es capaz de herirlos, y las serpientes lamen mansas el sudor que brota de sus acaloradas mejillas”* (W. F. Otto 2006: 73).

Es cierto que esta primera cita nos puede recordar a Eurípides en “Las bacantes” y que tal vez, en consecuencia, habríamos de buscar en “Medea” su contrapartida. Pensemos entonces en el velo y el broche que consumirán a Creonte y su hija. O en toda ella, de cándida a visión desbordada por una potencia divina fatal, al final, cuando se escapa de Jasón por los aires.

En “Las argonáuticas” el manto en Apolonio tiene la importancia de describir a la persona, algo común si pensamos en “Los siete contra Tebas” de Esquilo, en sus escudos; manto que penetra gracias a la magia de Medea, puede ser también un ungüento, como el que le ofrece a Jasón para no ser “quemado ni abatido” por los toros de Eetes. Apolonio, entre uno y otro, introduce en su relato el rito de Tetis, la cual introducía en el fuego a su hijo para procurarle la invencibilidad. Rito que luego se transpondrá al del rayo.

Igualmente Medea mata a sus hijos según Eurípides, pero según Eumelo, *“A Medea le iban naciendo hijos, pero los escondía a medida que nacían, llevándoselos al templo de Hera y allí los encerraba, creyendo que serían inmortales”* (C. G. Gual 2011: 107). Eumelo aquí especifica en que consiste esta muerte de sus hijos, pues hay que entender en qué consisten los ritos de Hera. Diosa primitiva y profundamente arraigada, Hera es la madre tierra y sus atributos de esposa al tiempo que muchas veces enemiga de Zeus, nos hablan de la lucha que existe entre dos teologías que poco a poco se integran en una sola.

Sabido es que Orfeo era considerado fundador del culto a Dioniso por parte de los órficos. Pienso también que si Orfeo en Apolonio era junto a Heracles uno de los dos troncales en la división que a cada lado se sitúan los distintos héroes que participan de la expedición, parece que lo que se narra es la del abandono de una por la otra. Heracles es abandonado al designio de Zeus ya al final del primer canto.

Se mire como se mire, semejante a un vellón es también el velo que abrasa a Creonte y su hija, también el manto empapado en la sangre del centauro Neso, en el que envuelto Heracles agoniza abrasado a imagen de Dioniso (“Las Traquinias” de Sófocles).

¿Habrá que entender todo esto por una segunda llegada de Dioniso a Grecia que es más sofisticada? Muchas otras creencias también se incluyen en esta segunda oleada que ahora es capaz de envolverlo todo. También lo propio, como ocurre en la doble muerte del dios Dioniso. Muerto por los titanes, cocido y comido, anterior al brillo, ahora se ilumina en plata y como un relámpago interior que se proyecta en un “fuera” de las cosas.

Ahora bien, en toda esta serie de relaciones que he ido planteando, no todo encaja a la perfección. Así Eurípides nos dice que el que se dirige a Dioniso con intenciones perniciosas obtiene catástrofes que no son sino esta perversidad nuestra proyectada en el mundo. Por el contrario, el de vida recta y sencilla obtiene un mundo milagroso y pleno, hermanado con la naturaleza ¹⁹⁷. Llevado todo esto un paso más, surge una moralidad que se impone y fuerza el mito. Un ejemplo claro de esto es lo que ocurre cuando Eurípides nos dice que Dioniso también es igual a Apolo en cuanto a adivino ¹⁹⁸, mientras que Mircea Eliade nos dice que *“los extáticos, inspirados o poseídos por Apolo, eran conocidos sobre todo por sus poderes catárticos y oraculares. Por el contrario, los iniciados en los misterios dionisiacos, los bakchoí, nunca dan pruebas de poseer poderes proféticos”* (M. Eliade 2012: 351).

Una explicación a tales confusiones es la que podemos extraer de Karl Kerényi (K. Kerényi 2010) cuando hablando de este dios nos comenta que, al igual que los demás, representa un todo, un todo alumbrado desde su propia luz distinta al resto. Así tal y como hemos visto, cada dios representaría un ámbito, un estado mental diferente a partir del cual se interpreta el mundo.

(197) Puesto que Eurípides es un moralista, encontramos muchas menciones a esto: Estrofa 1ª: *¡Oh, bienaventurado aquel que, dichoso conocedor de los ritos de los dioses, lleva una vida de pureza y su alma entrega en íntima unión a los cortejos de Baco, bailando en los montes con santas purificaciones...!* (v. 74-79)

Epodo: *¡Bienvenido él en los montes, cuando fuera del veloz cortejo cae al suelo, llevando puesto el sagrado vestido de la piel de corzo, con ansia de la sangre del cabrito sacrificado, la alegría de devorar su carne cruda...!* (v. 135-140)

Tiresias a Penteo: *“Dioniso no obligará a las mujeres a practicar la continencia respecto a Cipris, sino que eso, el practicar la continencia, reside por lo que respecta siempre a todo en su propio talante natural. De esto hay que darse buena cuenta, ya que la mujer que de verdad sea continente no acabará pervirtiéndose ni siquiera en los festejos de Baco”*. (v. 314-318)

(198) Le dice Tiresias a Penteo: *“Y este dios es adivino, ya que lo báquico y lo delirante tienen mucho de arte adivinatoria. Efectivamente, cuando el dios entra generosamente en el cuerpo, les hace a los individuos poseídos por su furor recitar el porvenir”*. (v. 299- 302).

Artemis y el rayo interior

Como si de un diagrama en papel cebolla se tratase, tomamos todas esas penumbras superponiéndolas unas sobre otras. Los significados de esos mitos, que en las diferentes versiones coinciden, hacen que caigamos en un espacio introvertido donde creemos revivirlo. ¿Pero no ocurre lo mismo después de haber leído a Hölderlin, Shelley o Rilke? Ante la lectura de estos poetas es como si se empezase a abrir algo en nosotros. Algo escondido y no dicho que se transmite entre sombras. Incluso yo mismo pienso que al jugar a hacer poesía, la visión de ese “otro” cobra vida. Una vivencia que, sin embargo, ha de ser insuficiente si atendemos a la experiencia chamánica como puerta real hacia lo mítico.

Conocemos mil luces vigílicas y oníricas, entre las cuales, hasta las más oscuras, recrean paralelamente a las palabras y su significado un “otro” del que no podemos decir ya nada sino sintiéndonos poetas. Sin embargo, bajo esta posición, en el mismo momento de reconocer la belleza, de “asirla”, también necesitamos expulsarla a un territorio más lejano e incierto.

Ya que esto parece ocurrir también en el mito, analicemos a través de una serie de ejemplos este camino en el que desde la poesía se pretende alcanzar lo mítico:

*“Destruir el desnudo rostro que se yergue en el mármol,
Martillar toda forma, toda belleza.
Amar la perfección porque es el umbral,
Pero negarla nada más conocerla, abandonarla muerta,
La imperfección es la cima”.*

(Y. Bonnefoy, “*L’imperfection est la cime*”)

...“la luz es, tal vez, en su extremo más sutil, el instrumento de paso hacia lo que no puede ser ya ni luz ni oscuridad”.

(P. Jaccottet 2011: 91)

“La Noche adquiere por fin su pleno valor místico; es para Novalis lo que para Eckhart o San Juan de la Cruz: el reino del Ser, que se confunde con el reino de la Nada; la eternidad al fin

conquistada y cuya plenitud no se puede expresar humanamente sino por la imagen de la Ausencia de toda creatura, de toda forma”.

(A. Béguin 1993: 266)

“En esta adhesión a lo invisible consiste la poesía primera (...) La verdadera poesía es una función de despertar”.

(G. Bachelard 2005: 29)

Creo que no hará falta profundizar aquí en las relaciones que pudieran establecerse entre lo que transmiten estas citas y lo que ya hemos visto: entre el Hades y la primera cita, el Éter y la segunda, ese ambiente que es vivencia del mito en la tercera, o eso mismo traducido a nuestro sentido común que nos comunica finalmente Gastón Bachelard y que constituiría una especie de conclusión.

Esta misma equiparación entre mito y poesía la encontramos en Octavio Paz, no sólo porque el título de su libro “El arco y la lira” haga referencia explícita al mito, a los atributos de Apolo, sino porque en él nos dice que la poesía atiende a un numinoso “otro” ¹⁹⁹ que consiste en lo inaprensible de un todo condensado, un círculo del significado siempre inabarcable frente a lo lineal de lo razonado ²⁰⁰. Así O. Paz cree que la poesía está a la par del mito, pues ambos pueden representarse por dicha circunferencia o esfera. Y es que parece claro que tanto la poesía como el mito, en sus diversos niveles significativos, pueden llegar a abarcar desde las más sutiles deducciones filosóficas a lo más físico de una geografía concreta, todo en un uno superpuesto.

El sentimiento, la emoción, son necesarios en lo poético, son los que nos abren al tiempo que nos enraízan ²⁰¹, los que trazan toda esta serie de escalas manipulando el significado. Crean ese mundo sumergido, intermedio entre lo externo y ese otro de donde mana, eléctrico, el instinto. Así entendemos, tal y como nos han sugerido Nietzsche o Jung, que en la psique existe algo que

(199) “La palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades.” (O. Paz 2010: 190)

(200) “La figura geométrica que simboliza la prosa” -nos dice- “es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa. De ahí que los arquetipos de la prosa sean el discurso y el relato, la especulación y la historia. El poema, por el contrario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea” (O. Paz 2010: 69).

(201) Para Gaston Bachelard “El valor fundamental y primero es el sentimiento. Comenzamos por amar la naturaleza sin conocerla, sin verla bien, realizando en las cosas un amor que está fundado en otra parte”. (G. Bachelard “2005: 151).

está detrás de la luz y que se torna en expresión primigenia y arquetípica abriéndose en un brillo sostenido.

Sin embargo, frente a este pensamiento poético que se autoproclama mito, si por un momento nos zafamos de toda esa emoción es cuando empezamos a advertir toda esa “simulación” y “fingimiento” de la que nos habla Leopardi ²⁰². Canto de alondras ahora que ya no comprendemos ²⁰³, o del que no podemos beneficiarnos, lo tomamos por canto de sirenas.

Bellos, muy bellos, llenos de sentidos sublimes ²⁰⁴, pero inútiles y retrógrados. ¿Qué nos van a decir aquellos que se dedican a la poesía sino que es la esencia, lo mejor, lo más grande, en lo que interviene hasta un dios? ¿Qué nos pueden decir los poetas sino que gracias a la poesía el hombre es más humano en cuanto a que en ella desarrollamos el sentimiento y la imaginación, o que gracias a ella aprendemos a hacernos preguntas que nos llevarán a un futuro mejor?

Cuando Manuel Barrios en *“Narrar el abismo”*, nos dice que lo característico en Hölderlin es que *“el sentido no se alcanza a vislumbrar sino al “precipitarse al abismo”* (M. Barrios 2001: 27), no puedo sino preguntarme si es que la Argos no se lanza igualmente a un abismo mucho mayor y más real.

Orfeo con su canto convence y amansa, pero también mueve, domina y transforma ²⁰⁵. Así es como la leyenda de su muerte por decapitación a manos de un grupo de ménades en la que su cabeza ya separada del cuerpo no deja de cantar, viajando de un lado a otro, poco tiene que ver con las ideas o visiones del poeta que rememora ²⁰⁶. La leyenda de Orfeo y su poesía es entonces algo que se nos escapa.

Este final de Orfeo nos habla de otra cosa. Que la magia se trasmita a través de lo poético, no

(202) “(para Leopardi) ...la imaginación suple “fingiendo”, es decir, simulando, lo infinito o indefinido que está más allá de las barreras perceptivas que se hayan alzado: “en ese caso, en lugar de la vista, trabaja la imaginación, y lo fantástico invadirá la realidad. El alma imagina lo que no ve, lo que ese árbol, ese seto, esa torro oculta, y vaga en un espacio imaginario, y se representa cosas que le sería imposible representarse si su vista se extendiese a todas partes, porque entonces lo real excluiría a lo imaginario”. (R. Bodei 2008: 58)

(203) “Así se eleva la alondra en la columna de aire que es su mundo hasta una altura vertiginosa y canta sin otra finalidad que su canto y su mundo. El lenguaje de su propio ser es al mismo tiempo el lenguaje de la realidad cósmica. En el canto resuena un conocimiento vivo. (W. F. Otto 2005: 71)

(204) También podemos definir lo poético desde la idea de lo sublime: “Esto es precisamente lo sublime: la imposibilidad de representar por medio de la imaginación unas ideas (como el infinito, la libertad o la totalidad) (...) Lo sublime escapa por tanto a toda representación exhaustiva; niega y desafía los confines en un reiterado plus ultra, regresa al caos, rebelde a todo orden. Sólo se le puede definir en términos negativos, como ausencia (...) oscuridad (...) silencio (...) vacío (...) soledad (...), y sobre todo la muerte”. (R. Bodei 2011: 44)

(205) “Rozamos aquí un problema capital no sólo para la comprensión del mito, sino, sobre todo, para el desarrollo ulterior del pensamiento mítico. El conocimiento del origen y la historia ejemplar de las cosas confiere una especie de dominio mágico sobre ellas”. (M. Eliade 2010: 90)

(206) Frente a lo poético esta leyenda habla del cuerpo en lo “otro”, de lo milagroso hecho realidad. Eso que podría entenderse por mito.

significa que lo poético por sí alcance lo mágico. Lo mismo ocurre con el saber extático-chamanista que se transmite mediante el mito. Que estos “saberes” nos hayan llegado casi exclusivamente por medio de la literatura, no significa que ésta fuese producida por chamanes. Diría, que además, por regla general, el poeta degrada el mito porque al utilizar la imaginación para dar sentido al *dentro-fuera* y explicar su intuición, lo engrandece haciéndolo más y más pequeño, al exagerarlo lo desvirtúa y tal deformación lo limita.

Al igual que descubrimos las falsificaciones de bronce porque siempre son de un tamaño un poco más pequeño, igual pasa cuando copiamos cualquier cosa. Siempre existirá una escala de valor ²⁰⁷ en el poeta, que al hacer poesía, lo hace en base a otras poesías. Así, coarta tanto unas como otras desde su particular entendimiento.

Desde esta posición, se ve al mito como fantasía literaria, y no dejan de ser ciertas las razones que se aducen: conocemos el mito sólo a través de la literatura que nos ha llegado y puesto que la literatura es a fin de cuentas creación literaria, se piensa que ha de haber en todo ello un falsearse creativo, un interpretarse novedoso si se quiere, un embellecimiento sumergido en lo valorativo, en lo representado que quiere explicarse, pero en el que ya no interviene lo sagrado.

Queriendo salvar al mito se piensa entonces que no es en la poesía donde podemos encontrarlo, o, tal vez, que a través de la poesía y la literatura sólo podremos hallar sus huellas o rescoldos, cenizas o humos, y que esto poco o nada tiene que ver con su origen.

Así, aunque no esté de acuerdo con esa frialdad descreída pero ecuánime, decidimos que no hay altura, ni ascenso, ni caída, en la ensoñación. Sólo un continuo planear entre engaños narcisistas. Y es igualmente cierto que, por mucho que nos digan o iluminen todos estos textos que narran lo mítico, sus semblantes son interpretaciones en las que se produce esa progresiva caída de lo mítico de la que nos habla Hesíodo, en la que nosotros, prevenidos, ya sólo advirtamos de ellas flores o frutos.

Por otro lado, además, existe una apropiación del mito, en la que transcurrido el tiempo ya no somos capaces de distinguir de dónde parte éste o su auténtico significado. Me refiero, por ejemplo, a Artemis, esa hermana gemela de un Apolo que luego se interioriza. Ya hemos visto esto mismo con Prometeo, donde todo se duplicaba y alcanzaba a rodear, cual nuevo éter más

(207) C.G. Jung, al estudiar el mito como regresión de la libido (deseo) también nos habla de esta valoración: “*La cualidad del deseo es tan importante porque imprime al objeto la propiedad estética y moral de lo bello y bueno, influyendo así de modo decisivo en nuestras relaciones con el prójimo y con el mundo*” (C. G. Jung 2011: 108); y aunque el mito no juzgue ni valore nada, porque simplemente “es”, golpeando nuestro entendimiento posterior; y que en consecuencia sólo puede (es su mejor manera) ser expresado a través de lo estético.

sutil, a lo demás.

Artemis ahora porta dos antorchas y desde ese otro lado que representa una interiorización topologizada, nos enseña que detrás de cada cosa, en ese dentro originario, hay todavía algo más lejano que ilumina de forma diferente lo cercano. Son dos, iguales, dentro y fuera, Apolo y Artemis, pero distintos al tiempo, pues ella es un espejo que hace de todo, espejos enfrentados. Y es, entre ellos, situándonos en medio para ver el efecto, donde distorsionamos el reflejo en llamaradas que se multiplican. Reflejo de reflejos ¿cuál es cual entonces? Dentro y fuera sin saberse distinguir ya, es un ámbito perdido ²⁰⁸, y como tal, queda convertido en un secreto pasadizo que nos expulsa hacia otro *no-donde*. Un aquí presente que no se diferencia más que por el estrés respecto a la sensación de pérdida, donde los dos confieren una percepción diferente del mundo que nos rodea ²⁰⁹.

Esta hermana, la muy hacendosa, la regente del parto immaculado, esta nueva diosa del espejo en el espejo se instaurará en Grecia: madre de la filosofía; maestra de tantos, de Heráclito, de Sócrates (el mismo se declara partero de madre partera), también de nosotros, porque ¿no es Artemis, viva tras los ojos, quien ve a ese que no se ve a sí mismo (Apolo)?

Porque Apolo es “el raudo”, el que viaja en una flecha de luz y descubre al hombre en su cuerpo. Artemis, esa mente abierta a lo incógnito, vacía, cristalina, que lo enseña todo sin la necesidad de ser un iniciado ²¹⁰, hace que caigamos en un nuevo ámbito.

Desde ella pensamos entonces que la luz del imaginar es una nueva “tierra”. Eso es lo que dice el poeta que se ve a sí mismo visionario, y sin embargo, como señalaba, en el cambio se pierde el cuerpo. Dioniso ahora ya no ocupa ningún puesto, no morimos, no nos recomponen.

(208) Al estudiar la poesía, Octavio Paz encontrará igualmente esto que únicamente podemos percibir como pérdida, sólo así podrá decirnos que al ingresar en lo poético “*se trastorna la figura del mundo: lo de arriba está abajo, lo de abajo, arriba. El salto es al vacío o al pleno ser. Bien y mal son nociones que adquieren otro sentido apenas ingresamos en la esfera de lo sagrado. Los criminales se salvan, los justos se pierden. Los actos humanos resultan ambiguos. Practicamos el mal, oímos al demonio cuando creemos proceder con rectitud y a la inversa. La moral es ajena a lo sagrado.*” (O. Paz 2010: 125).

Tanto la relativización del dentro-fuera o la del arriba-abajo coinciden en ser ámbitos de pérdida en los que se expresan lo “otro” cuando empezamos a vivirlos de forma introvertida.

(209) “*Lo sobrenatural se manifiesta, en primer término, como sensación de radical extrañeza. Y esa extrañeza pone en entredicho la realidad y el existir mismo, precisamente en el momento en que los afirma en sus expresiones más cotidianas y palpables*” (O. Paz 2010: 127).

Ocurre ante el asombro que de repente todo es cierto, más cierto y cercano si cabe que todo esto que tomábamos por mundo y existir. Tanto que incluso si lo encontrado resulta descabellado, que ni se piensa, todo lo que se nos da entonces, aun falso o falseado, es paradójicamente lo verdadero.

(210) Es desde donde ahora se descubrirá el mundo, mostrándose como diosa de una filosofía cuya naturaleza es oscura, sólo para el que no la ve.

Dentro y fuera otra vez, día y noche, es también en este juego de ambivalencias e inversiones dobles siempre simultáneas, donde comprendemos el porqué de este epíteto de “el oscuro” con el que se le designaba a Heráclito.

Lo importante aquí es alcanzar a apreciar que en todo ello ha habido un cambio, un cambio muy sutil pero profundo. De un interior Dionisiaco, a una Artemis espejo interior que es mente, Zeus pasa al olvido.

Veamos un ejemplo de esto insistiendo en el tema del relámpago. Si desde el ritual hemos visto que ser atravesado por un rayo consiste en una iniciación en toda regla, ahora para el poeta lo seguirá siendo, pero de forma distinta y “rebajada”, pues éste es tomado como símbolo de su propia inspiración, del que nace ²¹¹.

Esta visión en la que se representa la inteligencia misma, sin embargo no tiene ya casi nada que ver con esta otra chamánica. Comparemos lo que nos dice Oliver Sacks sobre el aura de la migraña y en especial sobre esos escotomas o fortificaciones en zigzag, (que ya he relacionado a la creencia Delfico-órfica de un Dioniso poseído por Apolo), con todo esto que nos dice el poeta.

El primero nos dice que la migraña consiste en una reorganización cerebral, algo así como una tormenta eléctrica que se expande lentamente a través de la corteza cerebral y cuyo fin es la de alcanzar un nuevo equilibrio. También, que puesto que la visión comparte gran cantidad de áreas cerebrales, tal tormenta se manifiesta en una proyección visual cuya dirección es contraria a la normal. Si todas esas alucinaciones que experimentamos en el aura de la migraña representan el recorrido de esa descarga eléctrica que recorre nuestro cerebro ²¹², tenemos una representación directa del sí-mismo, de nosotros por dentro, de nuestra esencia, de Dionisio.

(211) Si en todos los dioses, su nacimiento condensa tanto el ámbito como el posterior devenir de su historia. ¿No es entonces en el nacimiento de la poesía, esto es, en la inspiración poética representada por el rayo, donde deberíamos encontrar también su devenir y definición más acertada?

(212) “En 1971, Whitman Richards sugirió que la estructuras en zigzag de las fortificaciones de la migraña, con sus ángulos característicos, podía reflejar algo igualmente constante en la arquitectura de la propia corteza visual, quizá grupos de neuronas sensibles a la orientación cuya existencia habían demostrado Hubel y Wiesel a principios de la década de 1960. Richards sugirió que a medida que la onda de excitación eléctrica avanza lentamente por la corteza, podría estimular esos grupos de neuronas, provocando que el paciente “viera” barras de luz trémula en ángulos distintos. Pero hasta que no se hizo uso de la magnetoencefalografía, veinte años más tarde, no se pudo demostrar que el paso de las fortificaciones en un aura de migraña iba de hecho acompañado por esa misma onda de excitación eléctrica. (...) Ciento cincuenta años más tarde, el astrónomo Hubert Airy (que también padecía migrañas) sintió que el aura de migraña le proporcionaba “una especie de fotografía” del cerebro en acción. Al igual que Gowers, probablemente acertaba más de lo que imaginaba. (...) Al escribir sobre el mezcal, Heinrich Klüver observó que las alucinaciones geométricas simples que uno puede experimentar con las drogas alucinógenas eran idénticas a las que se daban en la migraña y en muchos otros estados. Creía que dichas estructuras geométricas no se basaban en la memoria ni en la experiencia personal, ni en el deseo ni en la imaginación; se construían a partir de la mismísima arquitectura de los sistemas visuales del cerebro.

Pero mientras que las estructuras de fortificación en zigzag son enormemente estereotipadas y quizá pueden comprenderse por los receptores de orientación de la corteza visual primaria, hay que buscar un tipo de explicación distinta para las estructuras geométricas que cambian y permutan rápidamente. Aquí necesitamos explicaciones dinámicas, considerar la manera en que la actividad de millones de células nerviosas puede producir estructuras complejas en cambio constante. De hecho podemos ver, a través de dichas alucinaciones, parte de la dinámica de una gran población de células nerviosas vivas, y, en particular, cómo se organizan al permitir que surjan pautas de actividad complejas. Dicha actividad funciona a un nivel celular básico muy por debajo del nivel de la experiencia personal. Así pues las formas alucinatorias son universales fisiológicos de la experiencia humana” (O. Sacks 2013: 143, 144).

Pero las cosas no quedan ahí y ante esta serie de hechos, Oliver Sacks conjetura algo más amplio cuando a continuación nos dice que: *“Entre los neurocientíficos abunda cada día más la percepción de que la actividad autoorganizada en grandes poblaciones de neuronas visuales es un requisito esencial de la percepción visual, que así es como comienza la visión. La autoorganización espontánea no se restringe a los sistemas vivos; también se puede ver en la formación de cristales de nieve, en las agitaciones y remolinos de las aguas turbulentas, en ciertas reacciones químicas fluctuantes. En estos casos la autoorganización también es capaz de producir geometrías y formas en el espacio y el tiempo, muy parecidas a las que uno podría ver en un aura de migraña. En este sentido, las alucinaciones geométricas de la migraña nos permiten experimentar en nosotros mismos no sólo un universo del funcionamiento nervioso, sino un universal de la propia naturaleza”* (O. Sacks 2013: 145). Así aquella frase de Solón (Atenas s. VI a. C.): -“Conócete a ti mismo”- ampliada por los delficos en: -“y conocerás el universo”- vuelve a nuestros días.

Ahora veamos lo que nos dice sobre este rayo Miguel Hernández (M. Hernández 2010), que hundido en él hasta las entrañas, cambia y ya no es rayo sino porque atormenta. Aunque el mito de Dioniso y sus derivados no dejen de infiltrarse, en esta mutación del rayo natural por este otro de Artemis, todo ese carácter chamánico del mito queda rebajado. ¿Dónde queda entonces aquel viaje al Hades? Se pierde.

En esta obra de Miguel Hernández es fácil comprobar toda esa infiltración mítica o arquetípica que he ido tratando de desplegar en los apartados precedentes. Nos dice por ejemplo en el poema 1, estrofas 1, 2:

*Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.*

*Rayo de metal crispado
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él un triste nido”.*

Ya he hablado del “cuchillo homicida” de Apolo, de ese hueco ahora nido, o de ese “*picotea mi costado*” en el que la relación con Prometeo se hace inmediata.

Temas en los que redunda conforme su obra avanza ²¹³, este sentirse fulminado como imagen misma de una conciencia incrementada, es la que le hará decir en el Poema 3, estrofas 2 y 3

desde una posición prometeica y dionisiaca ²¹⁴:

*en el mío has entrado, y en él pones
una red de raíces irritadas,
que avariciosamente acaparadas
tiene en su territorio sus pasiones.
Sal de mi corazón, del que me has hecho
un girasol sumiso y amarillo
al dictamen solar que tu ojo envía:*

Tales concordancias poco a poco pueden tornarse en certidumbre ya que Hernández esta sublimando sus circunstancias personales en una expresión mitológica. Digo esto porque desde su situación en el bando republicano, mientras avanzamos por su obra, va ampliándose toda esta trama mitológica. Tal es el caso del Olimpo, que entre dorado y bronceo es amarillo, amarilla luz solar ²¹⁵. O en el que, establecido el tema de Dioniso, también nos hablará del toro al cual hay que interpretarlo bajo este mismo aspecto (otro).

Avanzando en la lectura de esta obra de Hernández, el rayo, ahora desbocado, se oscurece bajo la piel de un toro negro y furioso -Dioniso-, con el que ahora el poeta se identifica ²¹⁶. *"El toro sabe al fin de la corrida, / donde prueba su chorro repentino, / que el sabor de la muerte es el de un vino / que el equilibrio impide de la vida. / Respira corazones por la herida / desde un gigante corazón vecino, / y su vasto poder de piedra y pino / cesa debilitado en la caída. / Y como el toro tú, mi sangre astada, / que el cotidiano cáliz de la muerte, / edificado con un turbio acero, / vierte sobre mi lengua un gusto a espada / diluida en un vino espeso y fuerte / desde mi corazón donde me muero."*(M. Hernández 2010: Poema 17)

(213) Véase por ejemplo respecto a Prometeo su Estrofa del mismo poema, cuando se muestra plenamente: *Pero al fin podré vencerte, / ave y rayo secular, / corazón, que de la muerte / nadie ha de hacerme dudar*
También esta misma identificación (en la que lo externo se escinde de lo interiorizado y éste consigue abrazarlo por detrás, tan característica de Dioniso o Artemis), la encontramos en: *Este rayo ni cesa ni se agota: / de mí mismo tomé su procedencia / y ejercita en mí sus furores.* (Poema 2, estrofa 3)

Igualmente en el Poema 28 (estrofas 3 y 4) aparece esta trampa que plantea Prometeo a Zeus y que al fin le liberará:
"Ya puedes, amorosa fiera hambrienta, / pastar mi corazón, trágica grama, / si te gusta lo amargo de su asunto. / Un amor hacia todo me atormenta / como a ti, y hacia todo se derrama / mi corazón vestido de difunto.

(214) Igualmente podemos apreciar el tema de Dioniso cuando nos dice en el Poema 8, estrofa 2, 3, 4: *Con tu pie vas poniendo lo admirable / del nácar en ridícula estrechura, / y a donde va tu pie va la blancura, / perro sembrado de jazmín calzable. / A tu pie, tan espuma como playa, / arena y mar me arrimo y desarrimo / y al redil de su planta entrar procuro. / Entro y dejo que el alma se me vaya / por la voz amorosa del racimo: / pisa mi corazón que ya es maduro.*

(215) Nos dice en el Poema 5, estrofa 1: *"Tu corazón, una naranja helada / con un dentro sin luz dulce miera / y una porosa vista de oro: un fuera / venturas prometiendo a la mirada.*

(216) Identificación que en el Poema 23, estrofas 2 y 3 se intensifica: *Como el toro lo encuentra diminuto / todo mi corazón desmesurado, / y del rostro del beso enamorado, / como el toro a tu amor se lo disputo. / Como el toro me crezco en el castigo, / la lengua en corazón tengo bañada / y llevo al cuello un vendaval sonoro.*

Ante este cúmulo de relaciones podemos creer que ello se debe a una influencia arquetípica que de alguna manera actúa secuencialmente cuando nos acercamos al símbolo del rayo. ¿Puede estar ocurriendo esto?

Comparémoslo entonces a lo que otros autores nos dicen del rayo:

Para André Breton, por ejemplo, la inspiración está íntimamente asociada a una visión del rayo²¹⁷, pero, influenciado por Freud y el psicoanálisis, lo reconoce como “corto-circuito” oscuro y deslumbrante, luminoso en el momento. Aunque en muchos aspectos es diferente a la visión del rayo que hemos visto en Hernández, también es cierto que le lleva a pensar que *“Es la noche más bella, la noche de los relámpagos: el día, a su lado, es la noche” (...)* *“El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida”* (A. Breton 2001: 58, 57). Y cuando dice que *“es falso, a mi criterio, pretender que ‘el espíritu ha captado las relaciones’ entre dos realidades en contacto”* (Ibíd. 57), se sitúa entre estos poetas que definen la poesía como antítesis. La visión del rayo es precisamente esto: lo que aniquila lo anterior y funda un nuevo mundo en el instante en que nada es ni verdadero (pues no es de este mundo) ni falso (porque se vive con más intensidad que lo vivo), ni blanco, ni negro (porque es brillo que deslumbra). No es sino lo “otro”.

Al igual que en Hernández, la visión del rayo en Breton, diría que es una imagen vívida; sin embargo, ésta toma unos derroteros completamente diferentes y este arquetipo, si se puede llamar así, es sobre todo mental ²¹⁸ mientras que en Hernández es emocional.

Sumemos en esta comparación a Shelley. Si el rayo en Breton poco se parece al de Hernández, lo mismo ocurre con Shelley, aunque comparta la manera de percibir desde la emoción. El suyo penetra, como en Hernández, desde y hasta la emoción, aunque ese “beso” ahora es muy diferente y en Shelley quiere hacerse invisible, rápido como lo cálido que persigue al frío, como aureolas de cuarzo vivo en todo, pero fuera, en la naturaleza. Algo que podríamos entender como situado al otro lado. Si en Anish Kapoor entendemos que sobre todo sus esculturas son la

(217): *“Habitualmente se dice que la inspiración está o que no está, y si no está, nada de lo que sugiere la habilidad humana que lleva el sello del interés, la inteligencia discursiva y el talento adquirido por el trabajo, puede curarnos de su ausencia. La reconocemos fácilmente en una toma de posesión total de nuestro espíritu que, de tarde en tarde, impide que ante cualquier problema planteado seamos juguetes de una solución racional con preferencia a otra. La reconocemos en esa especie de corto-circuito que provoca entre una idea dada y su eco (escrito, por ejemplo). Tal como en el mundo físico, el corto-circuito se produce cuando los dos “polos” de la máquina se reúnen mediante un conductor de resistencia nula o muy débil. En la poesía y en la pintura el surrealismo ha hecho lo imposible por multiplicar esos corto-circuitos”* (A. Bretón 2001: 125).

(218) Lo antitético es igualmente hijo de lo dialéctico porque al tratar continuamente por superar la lógica convencional y la razón que se ven como velo, se viste de su interior. Para Breton: *“El gran valor que tienen para el surrealismo reside en que son capaces de poner a nuestra disposición zonas lógicas especiales, vale decir, aquellas en las que, hasta el presente, la facultad lógica ejercida con exclusividad en lo consciente, no interviene”* (A. Bretón 2001: 122). *“La irritante manía que consiste en reducir lo desconocido a conocido y clasificado adormece los cerebros”* (Ibíd. 25).

obtención de lo negro tras las cosas presentadas (Hades), en Shelley, situado en ese negro, parece perseguir un regreso a este mundo. *“La Poesía es como una espada hecha de la materia del relámpago, siempre desenvainada porque consume la funda que quisiera contenerla”* (P. Shelley 2001: 112).

Para Jean Echenoz el rayo también está vinculado a la noche y es una luz fulminante que surge en medio de la oscuridad más profunda. Pero sobre todo es garra, garras de rapaz (ver J. Echenoz 2012: 9). El nacimiento de Gregor, su protagonista, en medio de una tormenta, tal como ocurre en el mito, define su posterior ámbito vital, en este caso el del invento surgido de la nada y la electricidad. También este rayo inicial es el que le otorga una inteligencia privilegiada, aunque poco práctica. Por otro lado, qué parecidas resultan las actuaciones en las ferias de Gregor con aquellas otras del chamán, en las que según Marcel Detienne, se leía entre las vísceras chisporroteantes de una víctima consagrada a Apolo. Si Eliade (M. Eliade 2003) nos ha dicho que aquel superviviente que le hubiese atravesado un rayo era, desde entonces, considerado un chamán, así se comporta Gregor en sus exhibiciones prodigiosas, mientras, de feria en feria, vende el invento de su corriente alterna.

En resumen, Jung nos muestra cómo la invasión de la imagen simbólica o arquetípica surge de un desequilibrio²¹⁹ que a veces podemos asociar a lo chamánico. Bachelard amplía esta idea y

(219) Merece la pena detenerse un momento en esta visión de la locura divina griega que tan a fondo estudia R. Padel. Citándole:

“La idea de que la locura podría estar cerca de la genialidad existía desde Platón. Pero adquirió autoridad psicológica a través del Problema XXX aristotélico. La melankholía, lo negro de la naturaleza humana, fue el cimiento del genio. En términos orgánicos, no había distinción entre la locura que hizo que Heracles matara a sus hijos y el genio que produjo las obras de Platón: la melancolía estaba tras ambos. Los melancólicos eran los mejores y las peores personas”. (R. Padel 2009: 106)

“El primero, el más cercano a la tragedia misma, es el Fedro de Platón. Imprimió en la imaginación europea la idea del “bello frenesi” divino, importante para Montaigne y los humanistas italianos, en el cual los enamorados, los locos y los poetas ven verdades que los cuerdos no pueden ver. (Ibíd. 145)

“Los bienes más grandes nos llegan a través de la manía, cuando ésta es un don divino. En estado de locura, las sacerdotisas de Delfos y de Dodona hicieron muchas cosas buenas para las ciudades y para los individuos, en tanto que cuerdas hicieron pocas cosas, o nada. Profetizando gracias a la posesión divina, la sibila y otras han previsto el futuro a muchas personas, y guiaron a la gente correctamente”. (Ibíd. 146)

“En adelante, en la profecía, la poesía, el ritual y el amor, la locura es capaz de ver “más de lo que la fría razón podrá comprender jamás”. (Ibíd. p. 156)

“Cuando nuestra mente está segura estamos en ella, y nuestra mente está en nosotros. Somos émphron, cuerdos. Los augurios, dice Sócrates en el Fedro, son menos auténticos que cualquier adivinación que se haga en un estado de manía. El augurio es hecho por émphrones, personas “en” su phrén. Pero las profetisas han beneficiado más a Grecia “cuando estaban locas”. La locura es movimiento interior que implica daño y pérdida interiores. Nuestra mente “sale” de nosotros, fuera de control. En las imágenes del vagabundear, la persona o la mente segura está tranquila, en casa, en el lugar que le corresponde; la insegura está perdida, afuera, sin casa. El exterior es una locura, la locura es exterior. Y peligrosa”. (Ibíd. p. 217)

“En muchos sentidos, todos los héroes trágicos son como los locos. O bien, a la inversa, una persona loca es la imagen de un héroe trágico”. (Ibíd. p. 396)

nos enseña cómo los poetas, en sus momentos de inspiración, utilizan la ensoñación para penetrar en regiones que son igualmente arquetípicas. Yo aquí he preferido distinguir entre toda esa serie de alucinaciones fisiológicas de las que nos hablaba O. Sacks y esas otras experiencias que considero propias del poeta, mostrando, además, que en los artistas existe un proceso de inversión que se repite una y mil veces, Artemis como espejo, hasta conseguir ensanchar nuevos huecos en los que habitar.

22

Mito, poesía, filosofía

Joseph Campbell nos dice que: *“Hay (y según parece, siempre ha habido) dos órdenes de mitologías: la del pueblo y la del bosque de los audaces”* (J. Campbell 2006: 158). Intentando comprender estas dos mitologías yo sostengo que una es popular y la otra de origen chamánico. La primera, escindida del saber chamánico, al enfrentarse al enigma mítico, es capaz de producir esa eclosión en que consiste el arte griego ²²⁰. Se sabe que la filosofía, tomada como algo independiente, surge cuando ha entrado en crisis el sistema mítico y que, en un principio, trasponía lo que desde antaño se decía ²²¹.

Mito ya perdido, todo lo que nos ha llegado de éste es casi siempre filosofía bajo una expresión poética. Esto se ve en Hesíodo, por ejemplo, o en Platón quien nos dice que la filosofía consiste en un juego que trata de entender a qué se refiere la mitología. Respecto a la otra, a aquella de los audaces, sólo sabemos que se respetaban con gran celo sus secretos.

Conforme se avanza en el tiempo y poco a poco se pierden las raíces chamánicas del mito, el arte se afianza como nuevo portavoz ante un pueblo que igualmente desconoce todas esas

(220) *“Y le preguntará, este que dejó perder la verdad o huyó de ser iniciado por la verdad, le preguntará a ella misma; preguntará y se preguntará infatigablemente hasta ser poseído por el preguntador, hasta convertirse él mismo en eso, en una pregunta”* (M. Zambrano 2011: 138)

(221) *“El pensamiento de Empédocles y el de Platón no se sitúan sobre el mismo plano. Pero lo que uno prolonga directamente y que el otro transpone al nivel de la filosofía, es una misma y muy antigua tradición de magos, cuyo recuerdo se ha perpetuado a través del pitagorismo”*. (J. P. Vernant 2007: 105)

“Las cosmologías de los filósofos reinterpretan y prolongan los mitos cosmogónicos. Ellas suministran una respuesta al mismo tipo de cuestión: ¿cómo un mundo ordenado ha podido emerger del caos? Ellas utilizan un material conceptual análogo: detrás de los “elementos” de los filósofos jonios, se perfila la figura de antiguas divinidades de la mitología. Llegando a ser “naturaleza”, los elementos se han despojado del aspecto de dioses individualizados; pero se mantienen como poderes activos, animados e imperecederos, todavía experimentados como divinos. (...) No se trata de una vaga analogía. Entre la filosofía de un Anaximandro y la Teogonía de un poeta inspirado como Hesíodo, Cornford da a entender que las estructuras se corresponden hasta en el detalle”. (Ibid. 336)

vivencias chamánicas. Cuanto más temprano es ese arte, más se vislumbra en él un preguntarse mitológico. Indagaciones que un poco más tarde la filosofía retoma y acaba por hacerlas suyas para preguntarse sobre sí misma. Nace con ello la lógica, esa que sí nos ha llegado y que podemos entender sin interferencias.

Sin embargo, cuando hablamos de lo extraordinario de ciertas experiencias y saberes, han de seguir entrando en juego el chamán y el chamanismo. Chamán que, entre todas esas pérdidas que dan paso a la formación del arte y la filosofía, sólo podemos ya considerarlo desde una perspectiva muy amplia, tomándolo como aquella persona de autoridad que comparte sus experiencias extáticas al trasmitirlas en iniciaciones.

Esta transmisión chamánica, en la que al comienzo se cree debido a su efectividad, conforme la sociedad se torna más compleja pasa a compartir espacio con toda esa serie de interpretaciones artísticas o filosóficas en las que ya sólo interviene una conciencia ordinaria. Tal convivencia es en principio aceptada con gran naturalidad, lo mismo que luego ocurrirá con la filosofía porque ambas posturas constituyen otras formas de ver que se insertan en el politeísmo griego.

Esto se entiende cuando comprendemos que los griegos, en vez de atender a la idea, a la temática concreta que narra tal o cual cosa, todavía anteponían el ámbito del cual manaba cada pensamiento, cada sentimiento, cada instinto, pensado como la influencia de un dios.

Además del politeísmo, creo que también ayuda en este progresivo trueque, esa creencia en la que un mito sano y vigoroso lo era porque era capaz de abarcar desde sí a los demás. Así, tal principio rejuvenecedor dará pie, poco a poco, a que existan diferencias entre los ámbitos artísticos y filosóficos pues cada uno necesita manipular desde sí al resto para poder asimilarlo. Esto al menos es lo que encontramos en la saga tebana, en las diferencias entre “Los siete contra Tebas” de Esquilo, “Edipo rey”, “Edipo en Colono” y “Antígona” de Sófocles, y “Las Fenicias” de Eurípides. También en el mito de Teseo, manipulado políticamente en beneficio de Atenas, según Bernabé.

Ya al inicio de esta escisión, la ejemplaridad del mito supone también considerarlo un oráculo. En la tragedia, tal oráculo ha de ser entendido como enigma en espiral, esto es, ha de encararse precisamente desde las relaciones que surgen entre lo dicho y lo no dicho. Esto no sólo se produce porque su público conociera ya la historia y muchas cosas se dieran por sobreentendidas, sino también, porque su función era, tratando de capturar la iniciación chamánica para su propio ámbito ²²², la de involucrar de algún modo a la persona.

Si nos remontamos en toda esta evolución y definimos mito como la expresión resultante de una experiencia extática, (en esto que se deduce de Jung (“Introducción a la esencia de la mitología”)

en cuanto a la epifanía del niño-dios, o que Campbell propone como fundamento inicial del mito²²³, es decir, lo extático), habremos de profundizar con reservas y cuidado al acotar sus significados por no conocerlos.

Heinrich Zimmer en “Yoga y budismo” considera que mientras Occidente olvidó su origen mítico, en la India tal ruptura no se produjo ²²⁴. Es así como Zimmer cree encontrar una vía por la que comprender el mito más allá del dato, pues el mito indio es sobre todo una explicación de todo aquello irracional que surge en una introspección derivada de la práctica del “tapas”, luego llamado yoga ²²⁵, y cuya autentica comprensión sólo se hace posible en su experimentación: “No se trata de conocer desde el intelecto este plano del cuerpo ni sólo de observarlo; es preciso recorrerlo y desarrollarlo, de lo contrario permanece como una fantasía sin resultado alguno” (H. Zimmer 1998:139)

²²⁶.

Volvamos entonces por un momento a Prometeo y a esas técnicas que él nos enseña y que se asocian al fuego ²²⁷, también al cuerpo, porque desde esta posición también se explica esa

(222) Pensemos por ejemplo en la pérdida que ya se vislumbra en todo ese entrar, salir, para inmediatamente regresar y ser expulsados nuevamente, en un continuo sin fin y que ya está presente en las tragedias representadas en el contexto dionisiaco. ¿Qué mejor ejercicio? ¿Qué mejor manera de celebrar al dios de lo oculto y la máscara que siempre se nos escapa?,

(223) “A mi entender, la primera función que ejerce una mitología tradicional sería la mística o la metafísica” (J. Campbell 2006: 127)

(224) “En Occidente, la filosofía rompió el mito como conjunto, con la descomposición crítica de las formas del pensamiento mítico-mágico; en la India éste se aviva con el conocimiento filosófico más elevado, y lo enseña a través de imágenes y procesos” (H. Zimmer 1998: 32).

“Da fe de la técnica de la magia de la misma manera que nuestra ciencia lo hace con lo racional. Da fe, igualmente, de su modo de hacer y de su sabiduría que proviene de los dioses” (Ibid. 13).

(225) “La tradición mítica de la India está llena de dioses y santos pero, especialmente, de demonios que practican este tipo de ascetismo. No se llama aún yoga sino *tapas*, ardor ascético (...) Practicar *tapas*, “ardor ascético” como se denomina, constituyes el gran intento para independizarse del propio cuerpo, la síntesis de lo finito y de todos los juegos de lo cambiante y lo perecedero, mediante el cultivo inflexible de la voluntad para soportar esta independencia bien dispuestos y sin propósito alguno. (...) La meta consiste en lograr una soberanía pasiva sobre la presión de la naturaleza para reaccionar ante todo aquello que tiene que ver con el peligro, la tentación, el instinto o trastorno” (H. Zimmer 1998: 64).

(226) Ampliando esta información: “Novalis afirma en uno de sus fragmentos que “sólo sabemos en la medida en que hacemos. Sólo conocemos la creación en tanto que nosotros mismos somos dios; no la conocemos en tanto que somos mundo”. La obra de la mente es el hacer de la creación” (H. Zimmer 1998: 72)

(227) Aunque Heinrich Zimmer en “Mitos y símbolos de la India” encuentra muchos paralelos entre la mitología India y griega (ver H. Zimmer 2008: 13, 23, 90, 125, 128, 161, 177); no quiero aquí más que señalar esta relación que puede existir entre las técnicas de Prometeo, por las que obtenemos el fuego, y las técnicas del yoga: “El objetivo de las doctrinas de la filosofía hindú y del adiestramiento en la práctica del yoga es trascender los límites de la conciencia individual. Los relatos míticos están destinados a transmitir la sabiduría de los filósofos y a presentar en forma popular y gráfica las experiencias o resultados del yoga” (H. Zimmer 2008: 48)

“Sometiéndose a sufrimientos autoinfligidos, el yogui acumula un inmenso tesoro de energía psíquica y física. La fuerza de la vida universal se concentra en tan resplandeciente incandescencia en él que derribe la resistencia de los cósmicos poderes divinos personificados en los dioses. Esta acumulación de energía concentrada se denomina *tapas*, calor corporal. El *tapas*, calor elevado a este extremo, es como una carga eléctrica de alta tensión que amenaza desencadenarse. Cuando centellea, estalla y disuelve toda resistencia. La producción de esa energía calorífica, su acumulación y utilización con fines mágicos, es la meta de la más antigua forma de practica yoga” (Ibid. 116).

profecía en la que el hijo del hombre alcanzará un grado divino que superará en poder al propio Zeus. Así, en este dar al hombre el fuego desde lo más hondo de una cánula (el coxis), podemos ver la técnica tántrica que despierta el Kundalini y mediante la cual el hombre alcanza esas cotas espirituales en la que los mismos dioses son superados (Buda por ejemplo).

Si en la India, gracias al mantenimiento de la experiencia extática se explica y comprende el mito, en nuestra cultura, tal comprensión escindida de la experiencia personal ya sólo es accesible desde el intelecto. Queda entonces coartada o amputada y tenemos que esperar a que el inconsciente poco a poco vaya reparando tal escisión.

Pero por mucho que la poesía sea una inteligencia que dialoga y viaja a través de las imágenes de manera inconsciente, no va más allá y no hay un nacimiento segundo dentro de su propio cuerpo. Julian Jaynes en este libro ya citado (J. Jaynes 2009), comenta precisamente esto respecto a los primeros poetas griegos: son ellos los que afianzan la consciencia (ver p. 248-251) cuando sus imágenes mentales empiezan a percibirse como espacio interior. El poeta no sale de su mente, al contrario, forzándola la ensancha. Pues ¿qué sabemos de un enigma más que lo que ponemos en él?

El mito es sin embargo otra cosa. Su crudeza anula las ideas fantasiosas que, según Bachelard, son siempre acogedoras y reconfortantes. El mito es siempre un nacer que va más allá de lo imaginado, nacer que sobre todo es actuar desde el otro lado. Goethe nos enseña que en todo mito ha de existir una caída, que no hay acceso a lo verdaderamente mítico si no hay golpe.

Personalmente opino que si queremos empezar a distinguir entre lo mítico y lo poético, haremos bien preguntándonos bajo qué ámbito se realiza cada una de estas prácticas. Así, podemos distinguir que mientras Apolo patrocinaba un saber chamánico, Mnemosyne era la patrona del aedo, el poeta, y aunque sus técnicas en algún momento coinciden ²²⁸, perseguían cosas diferentes.

(228) Jean-Pierre Vernant en "Mito y pensamiento en la Grecia antigua" nos dice sobre Mnemosyne y el aedo:

"Poseído por las Musas, el poeta es el intérprete de Mnemosyne, como el profeta, inspirado por el dios, lo es de Apolo. (...) Aedo y adivino tienen en común un mismo don de "videncia", privilegio que han debido pagar al precio de sus ojos. Ciegos a la luz, ellos ven lo invisible (...) Esta doble visión trata en particular sobre las partes del tiempo inaccesibles a las criaturas mortales: lo que ha tenido lugar en otro tiempo, lo que todavía no ha sucedido. El saber o la sabiduría, la Sophia que Mnemosyne dispensa a sus elegidos es una "omnisciencia" de tipo adivinatorio". (J. P. Vernant 2007: 91)

"La historia que canta Mnemosyne es un desciframiento de lo invisible, una geografía de lo sobrenatural". (Ibíd. 96)

"los ejercicios espirituales de rememoración han podido ser antiguamente dependientes de técnicas de control del soplo respiratorio que debían permitir al alma concentrarse para liberarse del cuerpo y viajar en el más allá. La leyenda de los magos les atribuye precisamente poderes de esta clase. Su alma abandona el cuerpo y se reintegra a él a voluntad, dejándole, a veces, por largos años, estirado sin respiración y sin vida en una especie de sueño cataléptico. De estas correrías en el otro mundo el alma regresa rica de un saber completamente "retrospectiva": versa sobre las faltas antiguas, conservadas desconocidas, que descubre, y cuya mancha lava mediante ritos apropiados de purificación. Entre el éxtasis rememorador de Epiménides y la anamnesis de las vidas anteriores del pitagorismo, el parentesco parecerá tanto más sorprendente cuanto que ya el personaje

(continúa en la siguiente p.)

Cuando profundizamos, literatura y mito, Mnemosyne y Apolo, aunque a veces se toquen, aun cuando parece que se manifiestan bajo formas semejantes, pienso que son diferentes. Esto ocurre porque el poeta no arrastra su cuerpo y solo piensa o siente, sin dejar de ser un preso de su propia consciencia. En el poeta el *dentro-fuera* no es auténtico vuelo, sino un buceo, y al hacer, ya no está en el mito, sino en un reflejo proyectado de lo que cree que éste es. Al igual que Apolo, se ha proyectado desde Artemis. El artista, queriendo capturarla, hará de Artemis una proyección hacia lo exterior –lo que puede poseer- de la que imagino nacer a Mnemosyne. El filósofo, creyendo en Dioniso, creará que en su introversión se queda a su regazo.

Frente a la India, en la antigua Grecia, esta carencia, ese “otro” que sin embargo es su esencia, se resolvió en los poetas mediante la amplificación de la realidad hasta la divinidad, pero bajo el predominio de lo pensado.

Sobre la inspiración y las Musas leemos en estas citas recogidas por Walter F. Otto: *“El inspirado y poseído por las Musas es un poeta genuino, que vuelve ridículo “al artista con técnica cumplida” (Plutarco, “Sobre la virtud moral”) (...) “Sin su ayuda, el poeta no transmite. Sólo “hasta que está inspirado” – dice Platón (Ión)- puede ser creador, sólo eso, a lo que Musa lo ha impulsado a producir de una manera adecuada.”* (W. F. Otto 2005: 33).

Al igual que la tragedia, la poesía sobrevuela la propia poesía hasta más allá de lo que podamos decir sobre ella haciendo patente la necesidad de eso no dicho ²²⁹. Algo que, ahora personificado

(228) del adivino purificador se singulariza en su vida personal por una disciplina de asceta. El paso de las técnicas chamanísticas cultivadas por los magos en sus ejercitaciones espirituales de la memoria se realiza, en un medio de secta preocupado por la salvación, cuando la vieja idea de una circulación entre los muertos y los vivos se precisa bajo la nueva forma de una teoría de la palíngenesia. Esta doctrina, que centra la anamnesis sobre el esfuerzo de rememoración un contenido moral y metafísico que no tenía antes”. (Ibíd. 106)

“Memoria completamente impersonal, la Mnemosyne que preside en la inspiración poética no tiene que ver con el pasado del individuo; en cuanto a ésta que, en los medios de sectas, responde a la necesidad nueva de una salvación individual, tampoco está orientada hacia el conocimiento de sí, en el sentido que nosotros lo entendemos, sino hacia una ascesis purificadora que transfigura al individuo y le eleva al rango de los dioses. Salida del tiempo, unión con la divinidad; estos dos rasgos de la memoria mítica volvemos a encontrarlos en la teoría platónica de la anamnesis. El Platón, el recuerdo ya no versa sobre el pasado primordial ni sobre las vidas anteriores; tiene por objeto las verdades cuyo conjunto constituye lo real. Mnemosyne, poder sobrenatural, se ha interiorizado para llegar a constituir en el hombre la misma facultad de conocer. Instrumento en otro tiempo de ascesis mística, el esfuerzo de rememoración viene ahora a confundirse con la búsqueda de lo verdadero. (Ibíd. 113)

Mircea Eliade “Mito y realidad” dice al respecto: *Cuando el poeta está poseído por las musas, bebe directamente en la ciencia de Mnemosyne, es decir, ante todo, en el conocimiento de los “orígenes”, de los “comienzos”, de las genealogías. (...) Para estas elites, lo “esencial” o había que buscarlo ya en la historia de los dioses, sino en una “situación primordial” que precedía a esta historia. (...) Gracias a la busca de la fuente, del principio, de la arché, es como la especulación filosófica reencontró, por un breve intervalo, la cosmogonía; ya no se trataba de un mito cosmogónico, sino de un problema ontológico. (...) En este sentido podría decirse que las primeras especulaciones filosóficas derivan de las mitologías: el pensamiento se esfuerza por identificar y comprender el “comienzo absoluto” de que hablan las cosmogonías, de desvelar el misterio de la creación del mundo, el misterio, en suma, de la aparición del Ser”.* (M. Eliade 2010: 111)

(229) Así es como por ejemplo Henry David Thoreau, señala que: *“Ninguna definición de la poesía es adecuada salvo que sea poesía. El análisis más preciso de la sabiduría más escogida sigue siendo insuficiente, y el poeta demostrará enseguida que es falso, al rechazar sus exigencias. Es, en realidad, todo lo que no sabemos.”* (D. Thoreau 2007: 24).

más allá de lo observable, como un espíritu ajeno al que la hace, fuera quien la generara ²³⁰.

El poeta, cuando penetra, hace inconscientemente, al cual da forma proyectando lo que conoce. Así, cuanto más quiere acercarse, sólo le queda alejarse envolviéndolo todo en sus recuerdos vívidos.

Será a partir de Platón y Aristóteles que este pensamiento se perpetúe ²³¹ y con el tiempo la confusión entre chamanismo y arte se hace patente. En este sentido, sumergidos en tal confusión, nos dice por ejemplo Albert Béguin: *“el poeta es, pues, un hechicero que evoca las sombras interiores y las convoca a una confrontación, pero sin saber lo que ésta significa. Nos rapta de nuestro universo trivial para revelarnos un extraño país conoce, aunque también sabe que no es él su verdadero autor”* (A. Béguin 1993: 260).

No quiero decir con todo esto que el poeta o artista no toque por momentos estas mismas experiencias extáticas del chamán, porque su hipersensibilidad muchas veces lo consigue, sino que formado un ámbito artístico a través del cual el artista plasma sus obras, se somete a sus dinámicas, resumidas en un saber estético, de las cuales no se puede sustraer mientras diga que hace arte.

Por ejemplo, muchos son los artistas que basan sus obras en experiencias oníricas o que toman de estas dinámicas de los sueños una plantilla para realizar sus obras. Otros, como Dostoyevski, incluso padecen toda una serie de visiones a causa de una enfermedad (en su caso la epilepsia asociada por muchos autores al chamanismo). A pesar de esto, lo que sí parece claro, tal y como nos dice la mujer de Campbell (ver J. Campbell 2013), es que el artista nunca abandona su profesionalidad. Algo que yo he intentado explicar desde la idea de un ámbito cuyo centro de gravedad es independiente, en este caso lo estético, y del que ya no podemos sustraernos mientras digamos que lo que hacemos es arte.

(230) *“Aquellos inspirados son plenamente conscientes de que no pueden reivindicar para sí lo que nosotros tan soberbiamente llamamos fuerza creadora, sino que son simples oyentes”* (W. F. Otto 2007: 40).

(231) Sobre este perpetuarse en la creencia de una inspiración exterior encontramos a diferentes autores: Hölderlin en *“Hiperión”*: *“Hablamos de nuestro sentimiento, hablamos de nuestros planes como si fueran nuestros y, sin embargo, es una fuerza extraña la que nos abate y nos lleva a la fosa en el momento que quiere y acerca de la cual no sabemos ni de dónde viene ni adónde va”*. Y: *“El hombre es un manto bajo el que a menudo se oculta un dios, un cáliz en el que el cielo vierte su néctar para ofrecerles a sus hijos lo mejor que puedan beber”*. (F. Hölderlin 2003: 85, 143).

Jean Paul en boca de Albert Béguin,

“Al escribir, el verdadero poeta no es dueño de sus personajes: simplemente los escucha. También que “Desde los tiempos más remotos, los poetas han sentido como algo extraño a “sí mismos” la voz que hablaba a través de ellos”. O: *“Ahora el demonio me ha hablado, ha depositado en mí una ideas que eran, que son todavía, tan singulares que no me parecen pensadas por mí, sino dictadas...”* (A. Béguin 1993: 239, 305).

Para Remo Bodei: *“en las manifestaciones de su “divina locura”, el poeta – poseído por potencias superiores y extrañas a su propia conciencia- se convierte en el mediador inconsciente que les hace posible también a los otros la ascensión a la verdadera belleza cantada por él.”* (R. Bodei 2008: 81).

Resumen de la segunda parte

Si en la primera parte he mostrado cómo el símbolo surge de una experiencia alterada que conformando un ambiente se retrotrae de vuelta al objeto (estupor), en esta segunda parte he tratado de dirigirme hacia esa “otredad ambiental” que distingue al símbolo de lo simplemente sublime, escindiéndola hasta donde he podido del objeto mismo para poder acceder a lo que considero mito.

En esta dirección, he comenzado revisando la estratificación cósmica propia del chamanismo, porque es el ingreso en el Hades o en el Éter por el que el poeta griego se pregunta en un principio. Incógnitas traducidas o devueltas en ambientes, pero donde lo que se relata es la vida del símbolo.

Respecto al Hades, he analizado una serie de pasajes, símbolos y personajes contenidos en el mito de los Argonautas, constatando que esa aventura se refiere, en el caso de Apolonio de Rodas, a una recopilación de tradiciones propiamente chamánicas donde sus héroes ingresan en el inframundo para conseguir de él ciertos poderes sobrenaturales.

Respecto al Éter, he analizado la comedia “Las aves” de Aristófanes viendo igualmente ciertas resonancias que apuntan a un mismo tema chamánico: el viaje al éter. Obra donde asistimos a una profundo desdibujo de una realidad chamánica, sin embargo, mantiene esa constante en la que se recrean ambientes al hablar de mito.

Comprendiendo que los datos resultan escasos cuando pretendemos una reactualización del mito perdido, pues a través de estos dos ejemplos no podemos sentir un ingreso que podamos llamar no-imaginativo, he retrocedido al símbolo de Apolo, para, una vez concretizado en la figura del rayo, estudiar la dinámica a través de la cual su mito consigue desarrollarse. Así, he explicado que este mito puede entenderse gracias a un juego de superposiciones entre estos dos “ambientes” (Hades y Éter) donde el símbolo sirve de catalizador.

A esta dinámica la he llamado “inversión”, un solapamiento en el que la experiencia de una “otredad” se inserta, más allá del objeto, en lo circundante, y cuya intención es la de acceder siempre a un nuevo “otro” situado al margen de ambos (del nuestro propio y del ambiente solapado) que enriquece nuestro punto de vista inicial. Procedimiento inconsciente que capturado por la conciencia se transformará en lo hoy llamamos dialéctica. Tal es el caso de

Prometeo en el que éste se configura como un espejo antagónico a Zeus, pues desde esta posición ambivalente enriquecemos los significados de Dioniso.

También, intentando llevar a la práctica todo esto, y desde mi propia experiencia, he presentado un proyecto escultórico titulado “Ctónicos”, que trata de sintetizar todas estas ideas referentes a la “inversión”.

Habiendo distinguido un origen chamanista del mito al cual no podemos llegar, he pasado a describir una progresiva escisión que ya comenzaba a ser percibida en el preguntarse de la tragedia griega. Así, un Apolo inicial de corte chamánico pasa, tal y como ha ocurrido respecto la pareja Zeus-Prometeo, a duplicarse interiorizadamente en su hermana gemela Artemis. Un recorrido hacia el hombre y su conciencia subjetiva -Dioniso- que, desde la progresiva subdivisión, se perpetúa como “ámbitos” diferenciados de actuación y donde cada dios se convierte en su insignia simbolizándolo. Esta diferenciación nos permite entender mejor el papel y situación que corresponden tanto al artista y al arte, como al filósofo.

PARTE TERCERA

RAZÓN Y CREATIVIDAD

Introducción

Dado que el “Fedón” de Platón es, sobre todo, un intento por establecer un nexo entre la vida y la muerte, lo vivo y su “otredad” como opuestos – oposición tomada como “cosa” en la mente, donde su definición nos lleva a no verla -, he elegido en esta tercera parte de la tesis a Platón como ejemplo de esta “búsqueda más allá la forma”, lo “otro”, lo “oculto”, por parte de la filosofía. También porque Platón significa una inflexión de la cual se nos ha dicho que toda la filosofía posterior consiste tan solo en un comentario a pie de página a su legado. Punto de inflexión, que como tal, ha de mantener en cierto sentido eso sobre lo salta cambiando y que luego se pierde, he elegido “El Fedón” porque ejemplifica una manera de utilizar apropiadamente la inversión.

Si en la primera parte de esta tesis llegábamos a una idea incipiente de “estado” en la que debíamos rechazar tanto como nos fuese posible cualquier forma imaginada para así alcanzar a ser creativos, y en la segunda parte he ejemplificado cómo desde este estado podíamos aplicar tal creatividad al ir redefiniendo el panteón griego, en este inicio de la tercera parte he creído descubrir como Platón hace suyas tales ideas, de manera que, desplegando en su hacer el mecanismo que he denominado “inversión”, accede a ese territorio de la otredad para explicarla.

Según esta idea, voy a plantear que Platón utilizó la inversión como herramienta por la que se puede acceder a lo opuesto y “otro”, al menos en el “Fedón”, y que éste puede ser leído tanto como acostumbramos, como también de forma inversa comenzando su lectura por su final.

Reconociendo que tal lectura inversa no sería posible sin una intencionalidad previa, planteo que Platón utilizó a sabiendas este mecanismo en principio inconsciente y que al rescatarlo, se transforma en la técnica con la que es posible describir un ingreso en el Hades.

Así, tras la lectura *al uso* donde se pretende demostrar la existencia del alma, la lectura “inversa” consigue representar un ámbito privado de la enseñanza filosófica semejante al secretismo iniciático, una incubación en este caso ²³² – tal y como, en “Las nubes”, Aristófanes nos cuenta

(232) Dicha idea podemos verla en las técnicas que usaba Sócrates según Aristófanes en su comedia “Las nubes”.

que lo hacía Sócrates-, en la cual se razona sobre esa “otredad” que representa el mundo de los muertos

Contemplada esta obra como una “estructura circular” ²³³ cuyos significados se complementan de una versión a otra, será también como podemos comprender mejor esa conclusión de Sócrates que nos dice que la Tierra no necesita de otro sustento más que de sí misma ²³⁴; también, lo siempre relativo de los opuestos según donde nos situemos, si en una dirección o en su inversa ²³⁵.

Por otro lado, creo que esta nueva estructura circular explica lo que Platón entiende por poesía. Eso a lo que quería dedicarse Sócrates en sus días finales y de los cuales se ocupa esta obra.

Si esta hipótesis que planteo acaba resultándonos veraz, podremos preguntarnos hasta qué punto habíamos comprendido algo de lo que Platón quería decirnos, y en consecuencia, percibir cómo nuestras creencias, lejos de acercarnos a la verdad, tal y como también nos dice Platón, muchas veces nos ciegan.

Un preguntarse que ha de mantenerse constante, siempre, pero que el artista parece rechazar cada vez que queda cegado por sus ideas o sus obras, en el que, en consecuencia, nos quedamos a medias ²³⁶.

Sócrates es considerado por Platón como meta o límite al que deberíamos aspirar: ese “hombre”, “el más inteligente”, con el que acaba el “Fedón” y comienza su inversión, o ese que, al final del diálogo inverso, se nos muestra como “adivino” y que yo tomo, ante las dos caras de esta obra, como aquel que ha aprendido de Parménides a cruzar las puertas del día y la noche.

Desde ese límite entendido por Platón, Sócrates nos dice que, puesto que él mismo es puro vacío, sus razonamientos no son más que el amor que pongamos en ellos, nada más. Vacío ²³⁷

(233) “- Advierte, por cierto, Cebes –dijo-, que no lo hemos acordado injustamente, según me parece a mí. Porque si no se admitiera que unas cosas se originan de las otras siempre, como avanzando en un movimiento circular, sino que el proceso generativo fuera uno rectilíneo, sólo de lo uno a lo opuesto enfrente, y no se volvería de nuevo hacia lo otro ni se produjera la vuelta, ¿sabes que todas las cosas al concluir en una misma forma se detendrían, y experimentarían el mismo estado y dejarían de generarse?” (Platón 2010)

(234) Ésta es la conclusión a la que llega Sócrates y con la que finaliza o “comienza” el diálogo propiamente dicho.

(235) Veremos que gran parte de este diálogo está dedicado a discernir entre opuestos absolutos y opuestos relativos.

(236) A este respecto Rilke decía que hacer poesía no sólo consiste en contemplar a aquel ángel, sino hacerle hablar. Sin embargo, insisto, posiblemente por no saber cómo conseguirlo, omitimos toda esta faceta del arte (R. M. Rilke 2009).

que nos habla de limpieza mental, Platón insiste en mantener una duda constante como medio para obtener dicha pureza, porque incluso alcanzando la verdad que representa Sócrates, nos situamos ante la paradoja de tener que admitir que de nada podemos estar realmente seguros.

Paradoja ²³⁸, que establecida como vía de conocimiento, permite alcanzar lo que define Platón como “estado” ²³⁹ y que yo he relacionado con la lectura en dos direcciones del “Fedón”.

Así, mientras tanto, mientras vivamos, Platón nos dice que es necesario mantener continuamente esta posición gimnástico-sofista ²⁴⁰ en la que el razonar ha de estar sometido a la persecución de una verdad ²⁴¹ inalcanzable y no a sus resultados, pues estos sólo consiguen paralizarnos.

Platón sostiene que el mito representa por fin esa “verdad” inalcanzable, pero lejos de quedarse en esto, atendiendo a la inversión de esta obra, también nos dice que la razón, cuando se libra de toda impureza, es capaz de asir el mito, abarcando aquello que en principio parecía excedernos.

Así, por ejemplo, en esta inversión, conforme se profundiza en la explicación del mito expuesto en esta obra, la razón acaba por transformarse en algo semejante al mito. Es decir, si al final del relato de este mito se habla de la existencia de una tierra que emerge en la superficie del Hades, a la que Sócrates cree que se dirigirá tras su muerte ya que es semejante a la pureza que

(237) Sócrates habla a Alcibiades respecto a su enamoramiento hacia él: “Pero analiza las cosas con más detalle, pues me temo que acabes despreciándome, así como a mi vacío real”.

(238) Jung respecto a esto señala: “Por modo extraño, la paradoja es uno de los supremos bienes espirituales; el carácter unívoco, empero, es un signo de debilidad. Por eso una religión se empobrece interiormente cuando pierde o disminuye sus paradojas, el aumento de las cuales, en cambio, la enriquece, pues sólo la paradoja es capaz de abrazar aproximadamente la plenitud de la vida, en tanto que lo unívoco y lo falto de contradicción son cosas unilaterales y por tanto inadecuadas para expresar lo inasible” (C. G. Jung 2005: 17)

(239) Estado referido a la sabiduría, viene a decirnos que la sabiduría no consiste en saber tal o cual cosa. Como nos dice Sócrates en esta obra: “y este estado del alma es lo que se llama sabiduría”. (Platón 2010)

(240) Todo el diálogo del “Fedón” está construido bajo esta premisa de someter la razón a este principio moral que es la persecución de la verdad, pues es el camino por el que progresivamente se irá despejando el error entendido como deseo desviado o nocivo.

“Mientras tengamos nuestro cuerpo, y nuestra alma esté sumida en esta corrupción, jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos; es decir, la verdad”. O: “Y bien; purificar el alma, ¿no es, como antes decíamos, separarla del cuerpo y acostumbrarla a encerrarse y recogerse en sí misma, renunciando al comercio con aquél (el cuerpo) cuanto sea posible...?”

O por poner otro ejemplo, mientras explica la razón o la raíz de la virtud porque por ella se consigue separar el cuerpo del alma consiguiendo así alcanzar la verdad, dice: “La templanza, la justicia, la fortaleza y la sabiduría misma son purificaciones; y hay muchas señales para creer que los que han establecido las purificaciones no eran personajes despreciables, sino grandes genios, que desde los primeros tiempos han querido hacernos comprender por medio de estos enigmas que el que vaya al Hades sin estar iniciado y purificado será precipitado al fango...” (Platón 2010)

(241) “Con el discurso de Sócrates el tono cambia, entramos en un orden de ideas completamente nuevo. Ya no se trata de decir, con razón o sin ella, todo lo que más favorable se pueda hallar sobre el amor, sino de buscar la verdad. Ya no es más con sofistas con los que tenemos que habérmolas sino con un filósofo” (Brochard 2008: 65)

mantiene en su interior, en esta inversión planteada, alcanzamos al fondo esa misma luz -“luz apolínea” diferente a la oscuridad de un Heráclito guiado por Artemis-.

En realidad Platón plantea que la razón, incluso estando inmersa en el relativismo que representa este mundo, es en sí misma pura, siendo la creencia equivocada la que enturbia su pureza. Semejante a las purificaciones órficas, también viene a decirnos que al deshacernos de todas estas creencias equivocadas emergerá nuevamente este aspecto positivo y dionisiaco que le es propia.

Intentando comprender mejor en qué consiste este “estado”, pues lo considero fundamental para entender a Platón, Pier Hadot profundiza en el sistema por el que Platón alcanza esta visión introvertida que se vuelve topología. Indagando tras la máscara socrática nos dice que *“adentrarse en su sistema es adentrarse en un enigma siempre otro. Es Eros y es Dionisio al tiempo. Es el eterno enigma que se desborda a sí mismo llegando a ser el arrebatado sistema por el que trata de introducirnos en eso “otro”: aquello que se vislumbra cuando los fundamentos se derrumban, pero que es inalcanzable en el intento por decirlo, otra vez”* (P. Hadot 2008).

Tomo a Sócrates entonces por “umbral”, puerta que necesitamos cruzar para darnos cuenta de que la inteligencia es “una nada”, y que gracias a eso es capaz de abarcarlo todo. Una puerta absurda del paisaje en el paisaje.



Fig. 23 “Puerta I” de la serie “equilibrios”. Inglaterra 1991



Fig. 24 “Puerta V” Asturias 1993

Creo que resulta fácil llegar a esta noción de “estado” cuando comprendemos la dinámica en que se produce una proyección.

Tratando de explicarlo desde mi propia experiencia y su relación con el mito que Platón nos plantea en el “Fedón”, podría decir que fue gracias a adentrarme en repetidas ocasiones en una red de cuevas cuando se me hizo clara la idea de “inversión”. La búsqueda de todas aquellas cavidades, muchas veces a través de aberturas escondidas o tan pequeñas que podían

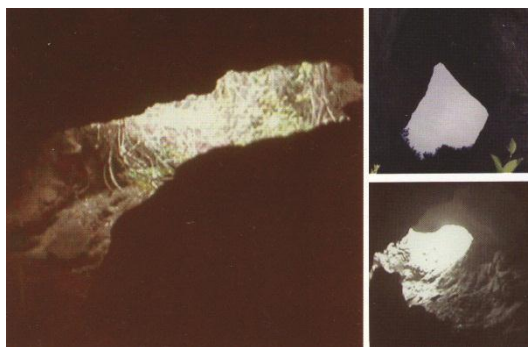


Fig. 25

pasarme desapercibidas a pesar de tenerlas delante, hizo que poco a poco proyectase a cualquier cosa una cueva interior ²⁴².

La oscuridad interior, en la que no se distinguen los límites de la cueva, sumada al contraluz intenso, mientras salía de ella, que se dibujaba en diferentes formas que a veces parecían ser charcos, y por fin fuera, enfrentado a la luz coloreada que bañaba sólo la superficie de las cosas; esa experiencia me llevó a la relativización de ese “otro salir al exterior”, llegando a la suposición de que en realidad todo ese exterior consistía en una cueva muy semejante a la que Platón describe en su alegoría de la caverna si nos sentimos arrastrados por la inversión que persigue en nosotros.

Igualmente encontramos esta sensación que acaba trastocando lo que consideramos interior por lo exterior, en J. A. Encinas (“501 grutas en el término municipal de Pollensa”) cuando hablándonos sobre esa “501” que deja sin situar, la describe del siguiente modo: “*Ninguna de las quinientas grutas precedentes tiene parangón con la 501. Porque ésta es inacabable, inconcebiblemente genuina. Tiene espacios inmensos, ríos caudalosos, lagos profundos, columnas gigantescas, laberintos delirantes, cascadas, torbellinos, playas y escarpadas riberas...*”. (J. A. Encinas 1994: 13)

Ese sentimiento es un proceso psíquico natural que se produce cuando alguien entra repetidamente en diversas cuevas. Es muy posible que Platón acostumbrara a entrar en ellas lo que es corroborado por el conocimiento y detalles de las mismas que aparecen en el mito contenido en el “Fedón”. También, cabría suponer entonces que experimentó este proceso, en el que sin embargo no le ocurre lo mismo que hemos visto en Reclus, pues él no imagina nada. Según P. Kigsley en este mito Platón no inventa nada. Sólo ordena ciertas cosas que ha oído en Sicilia ²⁴³.

(242) Por aquel tiempo en que visité por toda la geografía española muchas cuevas escribí sobre esta sensación lo siguiente: “Luego, tras muchos de esos finales, se piensa de manera diferente. El hecho concreto es que el mundo, lo que entendemos por superficie no es sino algo también con paredes, que siendo muy objetivo, es difícil determinar si más lejanas o cercanas a las de aquella oscuridad. Aquel “Entrar entrarás pero no saldrás” que reza en Ojo Guareña (complejo Kárstico del norte de Burgos) no era una amenaza ni algo terrible. Sólo lo que es: una realidad clara y sencilla que nos dice que habitamos en una cueva. La Tierra donde vivimos es en sí una oquedad entre lo negro de dentro y lo negro de fuera”.

Por otro lado, Kingsley señala que el fin del ingreso en las cuevas era el de las incubaciones²⁴⁴. Sumando esto, no es entonces difícil llegar a la inversión platónica en la que las cosas propias de uno se mezclan con todos esos ritos y circunstancias que relacionan a la cueva con el culto a los muertos situados tras lo visible, y que de ahí, pase a ser una concepción general de la vida²⁴⁵.

Superficialmente se nos ha dicho que Platón, al criticar el mito, constituye un punto de inflexión, sin embargo, cuando profundizamos un poco en su obra nos damos cuenta de que no es así ²⁴⁶. Este error de tomar el medio como fin y la parte como un todo nos hace perder ese mundo tras la tierra, sin paredes, al margen de las creencias que lo envuelven en “doce capas” (ver mito del “Fedón” a continuación). Perdemos esta visión que lo sobrevuela todo y en el que quedan emparejados el mito a la razón ²⁴⁷ como “estado”. Digo esto pues considero que la pregunta

(243) “Los complejos detalles topográficos del mito (Fedón) no son en absoluto producto de la invención del autor, sino una fiel reproducción de la mitología y geografía relativas a la <<red>> volcánica que se extiende desde Sicilia hasta Campania” (P. Kingsley 2008: 152).

“El análisis del Fedón que hemos propuesto nos ofrece, sin embargo, un panorama muy diferente. La supuesta originalidad platónica no es tal (...) en él Platón ha reproducido – que no creado –, además del literal y mitológico, el simbólico de interpretación. En resumen, todo parece apuntar a que Platón, tal como él mismo confiesa, ha repetido el mito tal y como lo oyó de boca de otro (...) Incluso los propios filósofos platónicos adoptaron y asumieron, llegando a admitir que Platón no hacía sino continuar una tradición iniciada por los pitagóricos y que él <<hacia suya>>” (Ibid. 156, 157, 158)

Ampliando estas informaciones Kingsley también señala que “Olimpiodoro sabía muy bien lo qué hablaba cuando afirmó que <<Platón parafrasea a Orfeo en todas partes>>. Hoy en día, la creencia entre los neoplatónicos de que tanto ellos como el propio Platón no eran sino eslabones en la tradición órfica se ha convertido en el hazmerreír de la crítica. Se trata de una afirmación que se pasa por alto o se la menosprecia con soberbia como ejemplo de la tendencia <<sincrética>> propia de la Antigüedad tardía. La crítica moderna ha creado, en cambio, su propio mito: el mito de Platón como una suerte de Prometeo o Palamedes al que cabe atribuir las ideas más importantes de la Antigüedad” (Ibid. p. 182).

(244) Ver P. Kingsley 2006

(245) Esto es lo que nos encontramos en el mito del Fedón o en Gorgias. Le dice en esta última obra Sócrates a Calicles: “No me extrañaría nada que Eurípides tuviera razón cuando dice: ¿Quién sabe si vivir es morir y morir es vivir?; y que en realidad nosotros puede que ya estemos muertos, pues yo he oído además a algún sabio que nosotros ahora estamos muertos y que el cuerpo es nuestra sepultura”...

(246) “Es cierto que Platón censura a menudo la interpretación de los poetas, tal como era practicada por los sofistas, y se muestra muy severo para con ciertas ficciones poéticas. Pero, por otra parte, ¿cómo comprender que él mismo se haya abandonado, tan a menudo, a su fantasía y que haya introducido tantas ficciones y poesía en su obra?” (Brochard 2008: 32)

“Así pues, según Platón, el arte consistía en la aparición de la diosa de la Ilusión, cuya siniestra genealogía y cuyas malignas artimañas fueron la causa del rechazo platónico de las imágenes artísticas” (P. Azara 1995: 25)

Y en contradicción a esto nos dice más adelante: “Platón pensaba que el arte verdaderamente creativo estaba divinamente inspirado. Sin embargo, en Grecia los demiurgos se oponían a los inspirados, puesto que aquéllos eran artesanos que sabían aplicar, lúcida y sabiamente, reglas ya sabidas. Se valoraba el talento, siempre y cuando estuviera educado por la práctica y una sostenida dedicación. Por el contrario, sólo los escogidos al azar por la divinidad vislumbraban las “puertas de la Poesía”, como ya había observado Píndaro, más allá de toda lucidez, y tenía la dicha de dar cobijo a una idea en forma sensible y adecuada. Tal es la conocida tesis que Platón sostenía en Fedro y que ha llevado al posterior concepto del poeta” (Ibid. 87).

(247) “en los dos últimos siglos, la erudición clásica postilustrada ha considerado la historia de la filosofía griega como un proceso evolutivo hacia un ideal de racionalidad, un ideal extremadamente vago pero muy seductor. Ello ha supuesto aceptar, casi sin cuestionarla, la arrogante afirmación aristotélica según la cual la filosofía presocrática no fue sino un tartamudeante intento de decir lo que sólo Aristóteles, al final, fue capaz de expresar con fluidez”. (P. Kingsley 2008: 17)

fundamental que esconde “El Fedón invertido” es la siguiente: ¿Podemos situar la razón a la altura del saber mítico?

Si nos preguntamos hasta qué punto Platón creía o necesitaba del mito, Peter Kingsley (2006) nos aclara que el mito era algo muy serio para el mundo griego y que el conjunto de los mitos constituía la última frontera del conocimiento, su máxima expresión. Un conocimiento que superaba al resto, en cuanto a que lograba salirse de lo aparente para captar por fin lo “real”.

En la actualidad, parece que hemos empezado a saber reunir estos principios del pensar filosófico con el de sus raíces míticas. Así, poco a poco también nos hemos ido dando cuenta de que el conocimiento de Sócrates, Parménides, Pitágoras, Empédocles, Diógenes, o incluso el de Platón, sigue en muchos aspectos vigente porque, además, incluye todo este otro aspecto mítico que en cuanto a arquetípico no nos es posible superar.

Si en un principio aquellos que analizaron la mitología concluyeron que consistía en un fenómeno proto-racional, una amalgama desordenada de fantasías que desde nuestra madurez ya no podían tomarse en serio ²⁴⁸, ahora proliferan constantemente nuevos acercamientos a lo mítico. Kingsley, por ejemplo, considera que la filosofía deriva del chamanismo, dice: *“Los mitos no son sólo mitos. Apuntan al empleo de técnicas incubatorias como preparación para la legislación y proporcionan un ejemplo perfecto de lo que quisieron decir algunos escritores griegos posteriores cuando explicaron que la incubación había dado a los seres humanos dos de las mayores bendiciones: la curación y las buenas leyes.”* (P. Kingsley 2006: 200).

Así, Kingsley señala que mito y logos en un principio estaban estrechamente entrelazados y que desde Aristóteles hemos perdido esta forma de entender. A pesar de esta pérdida, cuando Kingsley empieza a estudiar a Platón observa que en él no hay tal distinción ²⁴⁹.

Por ejemplo, introduciendo un mito en el “Gorgias”, le dice Sócrates a Calicles: *–“Escucha, pues, según se dice, una historia muy bonita, que tú considerarás –tal como creo- un cuento, pero yo lo tengo por una historia, pues te contaré lo que voy a contarte con la idea de que es verdad”.*

(248) *“Seguimos concibiendo la historia de la filosofía antigua según la creencia fundamental de que, antes de los éxitos y logros de la edad de oro ateniense, el mundo estaba habitado por niños ingenuos que, en la oscuridad, buscaban a tientas verdades que sólo Platón y Aristóteles posteriormente serían capaces de descubrir y articular.”* (P. Kingsley 2008: 151)

(249) *“Se trata de discusiones fútiles porque aplicar la distinción moderna entre mito y ciencia a la época de Platón carece totalmente de sentido. De hecho, Platón es el único autor en el que, definitivamente, no cabe buscar una distinción tan nítida. Ciertamente, en el plano teórico, Platón estableció una distinción entre mitos y logos, entre el <<mito>> como expresión de ideas que no pueden demostrarse lógicamente y la certeza positiva que se alcanza por medio de argumentos razonados (logos). Pero incluso en este caso las cosas resultan aún más complicadas por culpa de la negativa platónica a establecer límites entre mitos y logos, así como por su insistencia en que aquello que para una persona más superficial tan sólo es un <<mito>>, para otra cuya percepción es más profunda puede poseer, en cambio, todos los atributos decisivos de un logos.”* (P. Kingsley 2008: 123, 124)

Brochard, también nos dice: *“Algunos diálogos como el “Timeo”, (...), parecen míticos de un cabo al otro.* (Brochard 2008: 28)

Igualmente parece irreconciliable que Platón, después de atacar en “La República” la degeneración moral de los mitos (algo que pensamos por ejemplo según esta malinterpretación de la alegoría de la caverna), ponga punto final a esta obra describiendo un mito acerca del mundo de los muertos. Un nuevo mito con el que cree zanjar el problema que surge cuando ya no distinguimos qué hemos de tomar por mito. Esto es así, si tenemos en cuenta las circunstancias que le rodean. Er había muerto, cosa constatada por todos, y luego regresa a la vida para contarnos su experiencia de ultratumba. Lo que se plantea aquí no es negar el mito²⁵⁰, sino distinguirlo de entre una mitología extremadamente enrarecida en la que ya se confunde el cuento popular, la sátira y la literatura, respecto al saber que atesora lo verdaderamente mítico. Todo esto es importante porque nos muestra cómo el mito es el centro de gravedad a partir del cual Platón gira una y otra vez, omitiendo entonces, aunque en muchos pasajes sea evidente, la unión entre razón, religión y esoterismo que existe al menos dentro de esta obra ²⁵¹.

Refiriéndome a la complejidad de la estructura del “Fedón”, Pedro Azara pone en relieve la relación entre Sócrates y Dédalo ²⁵², constructor del laberinto, algo que yo extendiendo al propio diálogo y la forma laberíntica que tiene Platón de conducirnos a través de él.

(250) “Los ataques a la alegorización en la República platónica no constituyen ataques al método, sino a su uso en determinadas circunstancias. Al mismo tiempo, el Fedro nos muestra también que la alegoría mítica, cuando se practica con prudencia y sabiduría, puede indicarnos el camino de la verdad tanto como puede apartarnos de ella”. (P. Kingsley 2008: 226)

(251) Pongo aquí los siguientes ejemplos:

- Sócrates, supón que lo tenemos; o más bien, que sin tenerlo, está aquí entre nosotros un niño que lo teme, a quien es necesario convencer de que no debe temer la muerte como a un vano fantasma.
 - Para esto – replicó Sócrates - es preciso emplear todos los días encantamientos, hasta que se haya curado de semejante aprensión.
 - Pero, Sócrates, ¿dónde encontramos un buen encantador, puesto que tú vas a abandonarnos?
 - La Hélade es grande, Cebes – respondió Sócrates – y en ella encontraréis muchas personas muy entendidas. Por otra parte, tenéis muchos pueblos extranjeros, y es preciso recorrerlos todos e interrogarlos, para encontrar este encantador, sin escatimar gasto ni trabajo; porque en ninguna casa podéis emplear más útilmente vuestra fortuna.
- (...)
- Esta manchas, mi querido Cebes, son una cubierta tosca, pesada, terrestre y visible; y el alma, abrumada con este peso, se ve arrastrada hacia este mundo visible por el temor que tiene del mundo invisible del Hades, y anda, como suele decirse, errante por los cementerios alrededor de las tumbas, donde se han visto fantasmas tenebrosos, como son los espectros de estas almas, que no han abandonado el cuerpo del todo purificadas, sino reteniendo algo de esta materia visible, que las hace a ellas mismas visibles.
- (...)
- Y yo mismo pienso que sirvo a Apolo lo mismo que ellos (refiriéndose a los cisnes); que como ellos estoy consagrado a este dios; que no he recibido menos que ellos de nuestro común dueño el arte de la adivinación.

(Platón 2010)

(252) “Existía un estrecho parentesco entre la figura y las actividades de Dédalo y las de Sócrates. Para empezar, la genealogía de Sócrates se remontaba hasta “Dédalo, y la de Dédalo a Hefesto, el hijo de Zeus”, y el mismo padre de Sócrates, cosa que es probablemente cierta, fue un tallador de piedra. Lo importante, sin embargo, era que Sócrates se movía y actuaba como Dédalo. Acechaba a sus contertulios, dando vueltas alrededor de éstos hasta que se rendían. Sus víctimas no podían devolverle la jugada ni replicarle, porque las mismas palabras de Sócrates “parecen girar alrededor de los oyentes sin querer estarse quietas (...). Parecen otras obras de Dédalo (...), y como entroncan con su linaje, las efigies que fabrica con palabras deben huir sin querer quedarse donde se las coloca” (Pedro Azara 1995: 164)

Si observamos su lectura “circular” encontramos dos niveles diferentes destinados a dos públicos, uno popular y otro filosófico y oculto, al cual iniciaba en las regiones del Hades ¿Qué mejor manera de hacerlo que a través de una obra de estructura enigmática que esconde una posible lectura inversa, tal como el propio inframundo?

Enigma, en definitiva, que se desprende de su estructura laberíntica, al tiempo nos habla de un intento poético al estilo del filósofo ²⁵³, cuyos aspectos nunca han sido tratados. Aunque Sócrates en esta obra nos dice que ante su eminente final su daimón le insta a hacer poesía, también dice que ésta es muy diferente a la de Eveno, lo que se podría interpretar como una composición que, más allá de la rima, se sumergiese en lo abismal de su estructura. Sin embargo, este intento poético como mucho ha llegado a interpretarse como un arrepentimiento por haber negado al arte (ver Nietzsche 2007).

Para finalizar esta introducción aún quiero referirme a una serie de pistas que creo que el propio Platón nos deja sobre la posibilidad de invertir esta obra. Así, en un primer momento nos encontramos con los temas, ya de por sí sugerentes, sobre los que trata esta obra: los opuestos, lo que lo parece y no lo es, lo armónico, la reminiscencia que nos habla del retroceder o del Hades.

En cuanto a los hechos, sabemos por ejemplo, gracias a Conford (ver F. M. Conford 1989), que Platón era dado al juego en sus escritos, llegando a esconder a veces incluso sus verdaderas conclusiones.

Conocemos también, gracias a Alberto Bernabé, que en esta obra Platón cambia el orden de al menos un dicho conocido ²⁵⁴. También, este mismo autor, se refiere a los mensajes ocultos tras el texto: *“Especialmente significativo es el pasaje del “Fedón” en que el filósofo nos habla de “algo grande”, pero no fácil de “entrever”, de “ver a través de”, es decir, un texto en el que hay que separar la torpeza del tratamiento literario, el verso engañoso, y hallar detrás un mensaje verdadero”* (A. Bernabé 2011: 47) ¿A qué se refiere Bernabé con esto? ¿Dónde debemos buscar sino en esta inversión? Igualmente comprobamos que el orden temporal en su parte final está invertido. O que si tomamos en cuenta todas las relaciones que existen entre el diálogo y el mito y tomamos esté

(253) “Sócrates en el segundo “Alcibiades”, tras una cita del “Margites”, precisa que el poeta “como casi todos los demás, habla en enigmas. Pues toda la poesía es por naturaleza enigmática y no para que la comprenda cualquiera”. (A. Bernabé 2011: 239).

(254) “En el “Fedón” cita un verso literal, aunque cambiando el orden de las palabras que lo componen: “muchos son los portadores de tirso, pero los bacos, pocos” (A. Bernabé 2011: 40)

último como esquema o índice de esta obra, para que concuerde debemos invertirlo. Además, podemos fácilmente apreciar que hasta el mito que contiene se inicia en su lectura tradicional con una inversión en toda regla (ver P.-6 del mito).

“El Fedón invertido”

A continuación voy a presentar lo que considero un trabajo experimental en el que, reconociendo de antemano lo arriesgado y osado del proyecto, nunca podremos asir una verdad definitiva. Nuestro juicio será quien lo valore aceptándolo o negándolo, pero tal juicio nunca podrá alcanzar a ser algo ecuánime porque se encontrará sujeto a toda una serie de complejos y creencias anteriores que distorsionándolo lo determinarán. Lo considero en consecuencia un experimento porque sólo puedo intentar ser veraz.

Después de ensayar diferentes formas de estructura he optado por escoger la que creo facilitará lo más posible la lectura, es decir, presento en primer lugar la interpretación que he hecho de la parte correspondiente para luego dar paso a la lectura continuada de esa parte de la obra invertida.

Para llevar a cabo la inversión he tomado los párrafos según la entrada de cada personaje empezando por el final, a excepción del mito. Explicaré esta circunstancia en su momento. Añadir que he utilizado la traducción realizada por Carlos García Gual publicada en la editorial Gredos en 2010

La división que he hecho de la obra es la siguiente:

- A. Proemio (primera parte). Muerte ritual e incubación: Interpretación y lectura de esta parte de la obra “invertida”
- B. El mito: Estructura, interpretación y a continuación su lectura inversa.
- C. El diálogo. Resumen de su contenido inverso y lectura comentada mediante anotaciones a pie de página.
- D. Proemio (segunda parte): Receso Público. Lectura comentada mediante anotaciones a pie de página.

Proemio (primera parte): Muerte ritual e incubaciones

Quisiera señalar una serie de temas que se pueden deducir de esta primera parte, para a continuación mostrar sin interrupciones su lectura inversa.

1.- Refiriéndome a su comienzo, tras ese final semejante a un epitafio, el enfrentamiento entre la creencia y el preguntarse siempre por algo más cuyo resultado es el silencio, nos muestran tanto la tónica general de esta obra como sus fines. Silencio o “Estado” que nos libera de la necesidad constante de apoyarse en algo que tiene la creencia y que se alcanza tras la “muerte” de ésta. Esto es en definitiva lo que pienso que persigue esta obra.

2.- Se ha discutido mucho sobre el significado de este dicho referido al gallo y a Asclepio utilizado aquí por Platón: (*Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo.*) Por un lado, recordando que Sócrates había sido condenado precisamente por negar a los dioses y teniendo en cuenta que Asclepio era un dios, se ha interpretado, a veces, como un guiño platónico para decirnos que la condena de Sócrates fue injusta pues en realidad sí les rendía culto.

Podríamos entender en consecuencia que esta expresión consiste en un resumen a las demás acusaciones: Impiedad, corruptor de la juventud, introductor de nuevas divinidades y manipulador del “logos”. Decir a este respecto que Platón va a dar cuenta una por una de todas ellas en esta primera parte.

Por otro lado, podemos pensar en el significado común de este dicho, tomado por los griegos como algo semejante a decir que está amaneciendo. Si lo tomamos por este último significado es interesante señalar la confusión temporal que nos encontramos en su lectura tradicional, pues veremos que comenzando por un atardecer pasamos a un mediodía que finaliza con un amanecer. Digo esto porque en esta “inversión” esa linealidad temporal queda ordenada: amanecer – mediodía - atardecer.

3.- También es importante esta alusión a Asclepio pues nos lleva a su relación con la incubación, ya que éste era su dios regente. Lo interesante, desde este punto de vista, es que, si toda esta obra trata la cuestión de la purificación del alma respecto al cuerpo y se plantea que sólo a través de su separación podemos Conocer, es precisamente al incubar, es decir, al

dormir ritualmente, cuando el alma separada del cuerpo, se decía, nos ofrece la posibilidad de conocer verdaderamente.

Para demostrar que Platón reconocía las incubaciones como algo extremadamente importante, Peter Kingsley *“En los oscuros lugares del saber”* señala que la ciudad ideal descrita por Platón en su obra *“Las leyes”* debía ser gobernada por una autoridad suprema que utilizaba la incubación: *“(…) detrás de un gobierno con la mayor autoridad aparente en asuntos legales tiene que haber otro grupo de gente, todavía más poderoso, también compuesto en gran medida por sacerdotes de Apolo y el Sol. Éste será el grupo responsable no sólo de hacer o supervisar las leyes sino de profundizar continuamente en su comprensión y en sus fuentes. Y lo más extraño de todo de este grupo de gente es el nombre que decidió darle, así como el momento en que especificó que debía reunirse. Lo denominó “Consejo Nocturno” y, a pesar del nombre, insistió en que tenía que reunirse todos los días en un momento concreto: no al principio ni en mitad de la noche, sino en el intervalo preciso que media entre las primeras luces y la salida del Sol.”* (P. Kingsley 2006: 195).

Esta idea de que nos hallamos ante un ritual incubatorio volveremos a encontrarla sugerida en la medida del veneno que se administra a Sócrates y que yo he interpretado, en esta versión, como pócima chamánica alucinógena ²⁵⁵ que todos beben en una medida homeopática.

Igualmente encontramos un pasaje en el que se confunden por momentos los personajes y que podría tomarse por un recurso literario utilizado por Platón para hacernos sentir esa misma confusión inicial que produce la droga ²⁵⁶.

4.- Otro tema que se deriva de éste es el que se refiere a lo dionisiaco. Ya he hablado de la identificación de Dioniso con lo más elevado del hombre en cuanto a que era recogido por el éter

(255) Es ya Hipócrates quien dijo que el veneno en su medida justa era la mejor medicina, tal y como aquí se nos ha dicho: *“-Tan sólo machacamos (...) la cantidad que precisa para beber”*-. También hemos visto al comentar *“Las aves”* de Aristófanes ese uso de “raicillas” que nos trasforman en aves. El uso de drogas por las que el chamán puede acceder a otros mundos está ampliamente constatado y estudiado.

Quiero también mencionar lo que nos dice Pedro Azara sobre el veneno y Glauco, que será también citado por Platón: *“En resumen, unas hierbas venenosas, matas verdosas que, se decía, podían mandar sin problemas a quien las tomaba al otro mundo, hicieron perder la cabeza a Glauco. Éste enloqueció, como si estuviera animado por el entusiasmo, poseído por el furor divino, según lo que Ateneo contaba en el prolijo “Simposio de los sofistas”. En el abismo en el que Glauco se hundió, éste se convirtió en un hábil demiurgo (Glauco fue el constructor o el arquitecto de Argo, el mágico barco de los Argonautas), un poeta (vate), se volvió un lúcido adivino que, al tiempo que surgía de las aguas sombrías, envuelto por una espuma negruzca, auguraba o vaticinaba malaventuras a quienes, como Menelao o los Argonautas, le suplicaban. Así, al menos, Eurípides, en “Orestes”, y Apolonio de Rodas interpretaron sus siempre temibles manifestaciones, en medio de borbotones y remolinos. Glauco llegó a ser el padre del arte profético: educó al mismo Apolo. Años más tarde, la hija de Glauco, la sibila Deífobe, se asentaría en el centro del siniestro laberinto de Cumes. Desde ese tenebroso santuario, la sibila, física y metafóricamente sulfurada por las emanaciones volcánicas y el aguijón con el que Apolo le picaba en el pecho, enunciaría sus ambiguos pronósticos, enigmas cuya verdad, sostendría Virgilio en el canto VI de la “Eneida”, oscuras sentencias velaban. Glauco sólo abandonaría los dominios de Poseidón para incorporarse al séquito de Dioniso”* (P. Azara 1995: 194).

(256) Veremos más adelante una ruptura que se produce en el diálogo en la que Platón introduce una conversación entre Fedón y Equecrates que consiste, a mi juicio, en un intento por involucrar al lector.

del cual nacería por segunda vez. Tema que ahora se relaciona con esta misma purificación del alma a través de una muerte ritual. El peso de las piernas ²⁵⁷ en Sócrates, la referencia a la mirada taurina que éste posee, o la ironía con que habla a su verdugo preguntándole si tal libación se puede ofrecer a un dios (ironía porque Platón lo identifica al mismo Dioniso ²⁵⁸).

También se desprende este mismo tema dionisiaco por el ambiente festivo que se respira en algún fragmento, semejante a una competición por ver quien consigue beber más mientras se conserva la compostura, lo que era costumbre en los banquetes en honor a este dios.

5.- El tema del Hades. Decir a este respecto que toda muerte, ya sea ritual o real, significa un ingreso en el Hades, y allí, como en el sueño, todo cambia entendiéndose desde su reverso ²⁵⁹. Desde esta posición, pensemos entonces en esa otra tremenda ironía que podría desprenderse de este fragmento en el que se empiezan a entremezclar sentidos muy diversos, lo más elevado con lo más mundano, la purificación del alma con el carácter misógino que se hace patente y su tendencia homosexual, acusación esta última contra la que Sócrates siempre es tajante y se defiende.

Si tomamos esta parte de la obra como una descripción sobre el inicio de una incubación, lo que sucede después, el mito, podrá ser entendido como una alucinación, un sueño, un viaje al Hades.

Si la lectura tradicional del “Fedón” nos habla sobre aquello en lo que podemos llegar a creer –la existencia del alma-, “El Fedón invertido” nos introduce progresivamente en el “no ver” que hacía “invisible” la realidad del mito, donde Hades lo trastoca todo: la muerte como vida, lo trágico en fiesta...

Hablando en estos mismos términos generales: ¿hasta qué punto puede aceptarse una inversión del “Fedón”? ¿Hasta qué punto es coherente esta interpretación en la que me estoy embarcando?

De momento señalar aquí algunas coincidencias entre los temas que se evidencian en el “Fedón

(257) Digo esto porque el peso de las piernas muy bien podría hacer alusión a los pies clavados de un Edipo-Dioniso abandonado con los pies atravesados con unos clavos.

(258) Otro ejemplo: ¿A qué puede referirse sino Sócrates cuando nos dice que no gana nada con retrasar su muerte? ¿No es acaso porque Platón lo considera como al mismo Dioniso, completamente etéreo?
A este respecto, igualmente podemos preguntarnos ¿Quién es este Sócrates que tanto se asemeja a una encarnación arquetípica cuando le dice a Critón que él es quien ordena lo que piensa?

(259) James Hillman a este respecto señala: “*La intervención de Hades pone al mundo del revés. El punto de vista de la vida termina, los fenómenos son vistos no solamente a través de los ojos de Eros, la vida humana y el amor, sino también de Tánatos, sus frías e inamovibles profundidades alienadas de la vida*” (J. Hillman 2004: 79).

invertido”, las interpretaciones que trato de ofrecer y algunas ideas que leemos en James Hillman sobre el tema del Hades en relación a la búsqueda de lo invisible, el sueño, la muerte y los estados circulares:

“El ansia innata de buscar la “conexión invisible” y la constitución oculta debajo de las apariencias nos conduce al mundo interior de todo lo que nos es dado” (J. Hillman 2004: 48). “La hermandad entre Zeus y Hades revela que el mundo superior y el inferior son lo mismo, sólo difieren sus perspectivas. Hay un solo universo, coexistente y sincrónico, pero un hermano lo ve desde arriba y guiado por la luz, y el otro desde abajo y penetrando su oscuridad. El reino de Hades es contiguo al de la vida, tocándola en todos sus puntos, como hermano oscuro suyo que es, está justo debajo de ella y le concede su profundidad y su psique” (Ibíd. 52). “El dormir y la muerte son hermanos gemelos, dormir es entrar en el reino de la muerte” (Ibíd. 127). “Los estados circulares de repetición, girando y girando alrededor de nuestras propias condiciones, nos obligan a reconocer que estas condiciones son nuestra esencia y que el movimiento circular del alma no se puede distinguir del ciego destino. Es como si el alma se liberara no de la ceguera, sino de su incesante girar en ella. Al fin y al cabo, si el mandala espontáneo sana, lo hace porque obliga a reconocer los límites de la consciencia, a aceptar que mi mente, mi corazón y mi voluntad girarán sólo en círculo y, sin embargo, ese mismo círculo es mi porción de una necesidad eterna” (Ibíd. 242).

6.- Por último señalar brevemente lo tratado por Platón al final de esta parte y que parece referirse a cómo debemos interpretar y transmitir esta obra. Algo que diferencia entre lo que le dice Sócrates al grupo por un lado y a Critón por otro ²⁶⁰ y que nos vuelve a dejar al principio, pues comprender su sentido, es decir, tratar esta obra desde una sola dirección, es perder a Sócrates por mucho que tengamos delante “su cuerpo”, eso que aun “tocando” pertenece a lo relativo y que sólo puede ser alcanzado en el silencio de aquel “estado”.

Olvidemos pues todo lo que hasta la fecha creemos saber sobre esta obra y comencemos:

(260) Se deduce de esta parte que Critón no consigue adentrarse en la incubación, y que por tanto no sale de sus creencias.

“Este fue el fin, Equécrates, que tuvo nuestro amigo, el mejor hombre, podemos decir nosotros, de los que entonces conocimos, y, en modo muy destacado, el más inteligente y más justo.”

“-Así se hará –dijo Critón-

-Mira si quieres algo más.

Pero a esta pregunta ya no respondió, sino que al poco rato tuvo un estremecimiento, y el hombre lo descubrió, y él tenía rígida la mirada. Al verlo, Critón le cerró la boca y los ojos.

Ya estaba casi fría la zona del vientre cuando descubriéndose, pues se había tapado, nos dijo lo último que habló: -Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides.

Y nosotros al escucharlo nos avergonzamos y contuvimos el llanto. Él paseó, y cuando dijo que le pesaban las piernas, se tendió boca arriba, pues así se lo había aconsejado el individuo. Y al mismo tiempo el que le había dado el veneno lo examinaba cogiéndole de rato en rato los pies y las piernas, y luego, apretándole con fuerza el pie, le preguntó si lo sentía, y él dijo que no. Y después de esto hizo lo mismo con sus pantorrillas, y ascendiendo de este modo nos dijo que, cuando eso le llegara al corazón, entonces se extinguiría.

Él dijo:

-¿Qué hacéis, sorprendentes amigos? Ciertamente por ese motivo despedí a las mujeres, para que no desentonaran. Porque he oído que hay que morir en un silencio ritual. Con que tened valor y mantened la calma.

Y tras decir esto, alzó la copa y muy diestra y serenamente la apuró de un trago.

Y hasta entonces la mayoría de nosotros, por guardar las conveniencias, había sido capaz de contenerse, para no llorar, pero cuando le vimos beber y haber bebido, ya no; sino que, a mí al menos, con violencia y en tromba se me salían las lágrimas, de manera que cubriéndome comencé a sollozar, por mí, porque no era por él, sino por mi propia desdicha: ¿de qué compañero quedaría privado!

Ya Critón antes que yo, una vez que no era capaz de contener su llanto, se había salido. Y Apolodoro no había dejado de llorar en todo el tiempo anterior, pero entonces rompiendo a gritar y a lamentarse conmovió a todos los presentes a excepción del mismo Sócrates.

-Lo entiendo- respondió él-. Pero al menos es posible, sin duda, y se debe rogar a los dioses que este traslado de aquí hasta allí resulte feliz. Esto es lo que ahora yo ruego, y que así sea.

-Tan sólo machacamos, Sócrates –dijo-, la cantidad que precisa para beber.

Al tiempo tendió la copa a Sócrates.

Y él la cogió, y con cuánta serenidad, Equécrates, sin ningún estremecimiento y sin inmutarse en su color ni en su cara, sino que, mirando de reojo, con su mirada taurina, como acostumbraba, al hombre, le dijo:

*-¿Qué me dices respecto a la bebida esta para hacer una libación a algún dios?
¿Es posible o no?*

-Nada más que beberlo y pasear –dijo- hasta que notes un peso en las piernas, y acostarte luego. Y así eso actuará.

Al ver Sócrates al individuo, le dijo:

-Venga, amigo mío, ya que tú eres entendido en esto, ¿qué hay que hacer?

Entonces Critón, al oírle, hizo una seña con la cabeza al muchacho que estaba allí cerca, y el muchacho salió y, tras demorarse un buen rato, volvió con el que iba a darle el veneno que llevaba molido en una copa.

Respondió entonces Sócrates:

-Es natural, Critón, que hagan eso los que tú dices, pues creen que sacan ganancias al hacerlo; y también es natural que yo lo haga. Pues pienso que nada voy a ganar bebiendo un poco más tarde, nada más que ponerme en ridículo ante mí mismo, apegándome al vivir y escatimando cuando ya no queda nada. Con que ¡venga! –dijo-, hazme caso y no actúes de otro modo.

Entonces dijo Critón:

-Pero creo yo, Sócrates, que el sol aún está sobre los montes y aún no se ha puesto. Y, además, yo sé que hay algunos que lo beben incluso muy tarde, después de habérseles dado la orden, tras haber comido y bebido en abundancia, y otros, incluso después de haberse acostado con aquellos que desean. Así que no te apresures; pues aún hay tiempo.

Y dirigiéndose a nosotros, comentó:

-¡Qué educado es este hombre! A lo largo de todo este tiempo me ha visitado y algunos ratos habló conmigo y se portaba como una persona buenísima, y ved ahora con qué nobleza llora por mí. Con que, vamos, Critón, obedezcámosle, y que alguien traiga el veneno, si está triturado y si no, que lo triture el hombre.

Entonces Sócrates, mirándole, le contestó:

-¡Adiós a ti también, y vamos a hacerlo!

Y echándose a llorar, se dio la vuelta y salió.

Vino recién lavado y se sentó, y no se hablaron muchas cosas tras esto, cuando acudió el servidor de los Once y, puesto en pie junto a él, le dijo:

-Sócrates, no voy a reprocharte a ti lo que suelo reprochar a los demás, que se irritan conmigo y me maldicen cuando les mando beber el veneno, como me

obligan los magistrados. Pero, en cuanto a ti, yo he reconocido ya en otros momentos en este tiempo que eres el hombre más noble, más amable y el mejor de los que en cualquier caso llegaron aquí, y por ello bien sé que ahora no te enfadas conmigo, sino con ellos, ya que conoces a los culpables. Ahora, pues ya sabes lo que vine a anunciarte, que vaya bien y trata de soportar lo mejor posible lo inevitable.

Después de decir esto, se puso en pie y se dirigió a otro cuarto con la intención de lavarse, y Critón le siguió, y a nosotros nos ordenó que aguardáramos allí. Así que nos quedamos charlando unos con otros acerca de lo que se había dicho, y volviendo a examinarlo, y también nos repetíamos cuán grande era la desgracia que nos había alcanzado entonces, considerando simplemente que como privados de un padre íbamos a recorrer huérfanos nuestra vida futura. Cuando se hubo lavado y le trajeron a su lado a sus hijos –pues tenía dos pequeños y uno ya grande- y vinieron las mujeres de su familia, ya conocidas, después de conversar con Critón y hacerle algunos encargos que quería, mandó retirarse a las mujeres y a los niños, y él vino hacia nosotros. Entonces era ya cerca de la puesta del sol. Pues había pasado un largo rato dentro.

Sonriendo entonces serenamente y dirigiéndonos una mirada, comentó: -No logro persuadir, amigos, a Critón, de que yo soy este Sócrates que ahora está dialogando y ordenando cada una de sus frases, sino que cree que yo soy ese que verá un poco más tarde muerto, y me pregunta ahora cómo va a sepultarme.

Lo de que yo haya hecho desde hace un buen rato un largo razonamiento de que, una vez que haya bebido el veneno, ya no me quedaré con vosotros, sino que me iré marchándome a las venturas reservadas a los bienaventurados, le parece que lo digo en vano, por consolaros a vosotros y, a la par, a mí mismo.

Salidme, pues, fiadores ante Critón –dijo-, pero con una garantía contraria a la que él presentaba ante los jueces. Pues él garantizaba que yo me quedaría.

Vosotros por tanto, sedme fiadores de que no me quedaré después que haya muerto, sino que me iré abandonándoos, para que Critón lo soporte más fácilmente, y al ver que mi cuerpo es enterrado o quemado no se irrite por mí como si yo sufriera cosas terribles, ni diga en mi funeral que expone o que lleva a la tumba o que está enterrando a Sócrates.

Pues has de saber bien, querido Critón –dijo él-, que el no expresarse bien no sólo es algo en sí mismo defectuoso, sino que, además, produce daño en las almas. Así que es preciso tener valor y afirmar que sepultas mi cuerpo, y sepultarlo del modo que a ti te sea grato y como te parezca que es lo más normal.

-Como queráis –dijo-, siempre que me atrapéis y no me escape de vosotros.

-En eso nos afanaremos –dijo-, en hacerlo así. ¿Y de qué modo te enterraremos?
-Lo que continuamente os digo –dijo él-, nada nuevo. Que cuidándoos de vosotros mismos haréis lo que hagáis a mi agrado y al de los míos y de vosotros mismos, aunque ahora no lo reconozcáis. Pero si os descuidáis de vosotros mismos, y no queréis vivir tras las huellas, por así decir, de lo que ahora hemos conversado y lo que hemos dicho en el tiempo pasado, por más que ahora hicierais muchas y vehementes promesas, nada más lograréis.
Después de que él hubo dicho esto, habló Critón: -Buen, Sócrates, ¿qué nos encargas a éstos o a mí, acerca de tus hijos o de cualquier otro asunto, que nosotros podamos hacer a tu agrado y que haremos muy a gusto?”

B

El mito

Antes de mostrar esta parte del “Fedón invertido” creo que he de explicar su estructura y la forma en que he llevado a cabo su inversión pues posee más de una peculiaridad.

En cuanto a la estructura invertida tenemos, en primer término, dos partes diferenciadas: lo que he denominado el cuerpo principal, y un segundo cuerpo que he considerado filosófico. Ambas partes están separadas por una interrupción de Simmias. Finalmente existe una conclusión tras una segunda aparición de Simias.

- Respecto al cuerpo principal, dividido en cinco puntos y aparte, he considerado que es necesario invertirlos internamente por lo que explico a continuación:

En toda esta parte se nos presenta la particularidad de la ausencia de personajes que posibilitaban en el Proemio fragmentar e invertir el texto ¿Significa esto que deberíamos considerarlo como una unidad? Tal vez, aunque también se puede pensar que, dados los diferentes niveles de conocimiento (Prudencia, Justicia, Valor, Libertad y Verdad) a los que se refiere en cada punto, éstos podrían ser divididos y en consecuencia invertidos.

Una segunda cuestión es la dirección de la “alucinación” que plantea este cuerpo principal del mito en el que se nos guía desde lo que parece ser un espacio aéreo y exterior, a lo interior ²⁶¹ situado bajo tierra.

Comparando este recorrido con el de la “alegoría de la caverna”, observamos, sin embargo, una dirección contraria a la de este mito, pues aquella mantiene continuamente una que va desde el interior ²⁶² hacia el exterior. Podemos pensar que este hecho no es relevante pues, mientras en la alegoría se dirige a lo elevado refiriéndose a la evolución de la educación (con la que se inicia), la dirección que encontramos aquí nos introduce en el Hades por lo que es lógico que sea del exterior al interior. Incluso si advertimos que en la alegoría se sale dos veces (la primera a la superficie exterior de la cueva y la segunda hacia la ceguera del sol), viendo que en este mito ocurre igual gracias a las dos interrupciones de Simmias que nos conducen a dos niveles de conclusiones, podemos seguir manteniendo la misma opinión, que es lógico que se presenten estas direcciones contrarias. Pero si tomamos la alegoría contenida en “La República” como un resumen del “Fedón”, pues ese camino que describe sobre los diferentes niveles del conocimiento son precisamente lo que encontramos en esta obra de forma desarrollada y cuya búsqueda, planteada en cinco puntos, pretende alcanzar la sabiduría ²⁶³, creo que tal opinión puede empezar a cambiar. Así, si allí (en la alegoría) la dirección es siempre hacia fuera, repito, ¿por qué no suponer aquí lo mismo? ¿No sería necesario invertir también este cuerpo principal para que coincidan las direcciones?

Existe además otra razón que nos puede llevar a tal inversión interna. Me refiero a la que se puede deducir del análisis del quinto punto del cuerpo principal, pues lejos de poder considerarse como una conclusión referida a esta parte del mito, creo que ha de ser tomado como un índice o introducción.

Insistiendo entonces en este dilema de si invertir o no esta parte, además me pregunto: ¿No nos dijo Platón que jugásemos con los mitos, que tratásemos de interpretarlos como preparación a lo más sutil, aquella nada dionisiaca que tomaba por razón?

Por otro lado, pensar que Platón concibiese la estructura como alma invisible, idea oculta que modula y limita como un dios, no es en absoluto descabellado. Esto lo hemos visto cuando Sócrates le dice a Critón que era él mismo el que pensaba por Critón, aunque éste creía que tal pensar era propio.

(261) Veremos esto mismo en Jung o Monteverde, que igualmente, en sus respectivos sueños se hundían hacia el interior conforme el sueño avanzaba a través de los sótanos de una construcción.

(262) Consideremos además ese modo tradicional con que el griego, para conocer, lo primero que había que hacer era estar situado en la oscuridad – interior.

(263) Prudencia, Justicia, Valor, libertad, verdad.

Quisiera destacar igualmente lo que dice Platón sobre que la estructura del mito que nos presenta no sea tal vez la más sensata (final del P. 5º) y que es necesario, si queremos ser prudentes, algún tipo de reordenamiento de esta parte ²⁶⁴. Son fragmentos que en definitiva él ha ordenado de una forma “provisional” y cuyo contenido pudiera tratarse de una elaboración a partir de “dichos” que él había oído en Sicilia tal y como sostiene Kingsley.

Advirtiéndole que ésta puede ser sólo una de entre varias posibilidades, yo además he optado, aunque sea una postura arriesgada, por un reordenamiento algo más complicado, donde cada punto y seguido se invierte dentro de cada punto y aparte. Tratando de explicar qué me ha llevado a esta doble inversión, decir lo siguiente:

Analizando los puntos y seguidos internos que contiene, por ejemplo el 5º punto del cuerpo principal, el cual no pertenece a lo propiamente mítico sino a las pautas que debemos seguir para su interpretación y que por tanto lo tomo como una introducción ²⁶⁵, se observa que están presentados al revés ²⁶⁶ respecto a la versión que ofrezco (invertida).

Semejante a lo que nos va a contar el mito sobre un “enroscarse” de las diversas corrientes (ríos), o que, ante la retirada de una de ellas, su hueco es inmediatamente ocupado por otra que lo rellena en dirección contraria, imagino una segunda inversión conforme ingresamos en el Hades. Además, al comenzar a analizar la segunda parte del mito, esa que surge tras la primera intervención de Simmias y que he considerado filosófica, las tres conclusiones a las que se llega quedan mejor colocadas al situarse tras la exposición realizada. Incluso todo este segundo cuerpo mítico es un ejemplo de relativización nacida a partir de la inversión que surge al imaginarnos que somos peces, donde el agua es tomada por el aire y el aire por el éter.

(264) Enrique Ángel Ramos Jurado se refiere a esto mismo al advertirnos que Platón consideraba a la literatura, la forma que él mismo elige, como algo vivo y abierto: “*porque, como dice el mismo Platón, una obra literaria es como un ser vivo*” (Platón 2002: 56)

“*Quien quiera saber algo de Platón, casi cualquier aspecto, ha de leerse todos los diálogos, porque cada diálogo es como el capítulo de un libro que, a su vez, es inacabado, abierto a nuevas conversaciones, como el diálogo eterno, inacabado de Sócrates. Los diálogos platónicos están interconectados. Incluso las clasificaciones de los diálogos realizadas ya en el mundo antiguo, por ejemplo, las de Trasilo o Aristófanes, implican que el conjunto de los diálogos constituyen un maravilloso cosmos, en el doble sentido de orden y belleza, compuesto por conversaciones interconectadas*” (Ibid. 68).

“*Es el carácter de obra abierta. Cada diálogo conservado de Platón es como un capítulo de una obra más extensa, que comprendería la enseñanza esotérica, y por ello quien quiera saber algo del pensamiento de Platón no puede reducirse a la lectura de un solo diálogo, sino que tiene que contemplar la conversación sin fin que es la obra platónica, donde en cualquier momento un tema central de un diálogo puede ser retomado incidentalmente añadiendo nuevas perspectivas*” (Ibid. 76).

(265) Opino además que se refiere paralelamente al conjunto de la obra porque, uno por uno, cada punto y seguido que contiene, puede relacionarse con las partes que contiene esta obra

(266) Si se hiciese un análisis comparativo entre el mito y la estructura general del “Fedón” en su lectura convencional, creo que podría llegar a esta conclusión: que hay que invertir los puntos del mito.

Además se consigue algo que he considerado importante: veremos que en esta versión doblemente inversa se establece un nexo entre los puntos 4º y 3º. Con ello, se establece un puente por el que el poeta, el arte, puede acceder a otro ámbito situado más allá del suyo propio y que repercute en este otro gran problema que plantea esta versión sobre si la razón es capaz o no de penetrar en el mundo mítico.

Pero no todo son beneficios al invertir doblemente cada parte del mito, existe por ejemplo la posibilidad de apreciar ciertos desfases temporales o una pérdida de la cadencia poética. Lo cierto es que desconocemos cual es la versión originaria de esta obra, pues ya en tiempos de la Academia circulaban siete versiones diferentes ²⁶⁷. En mi opinión, si no se poseía el conocimiento de esta “estructura circular” en la que se hallaba escondido “El Fedón invertido”, es fácil suponer que no se tuviesen en cuenta los matices que en la inversión provocan anomalías. Un ejemplo de estos desfases es el que encontramos en el 5º punto del cuerpo principal. En éste, Sócrates nos dice que lleva largo rato hablando del mito, sin embargo cuando invertimos la estructura, esto queda al principio. Otra anomalía, mucho más importante, es la relación que podemos encontrar entre el mito y todo el relato que nos contará Sócrates en la segunda parte del diálogo, pues allí, su secuencia es semejante a la del cuerpo principal si no lo hubiese invertido. Sin embargo, a pesar de esta circunstancia, insisto en la necesidad de hacerse dado el final del diálogo, donde encontraremos un salir a la luz semejante a la tierra de los “bienaventurados”.

Decir por último que he separado cada uno de estos puntos y aparte del cuerpo principal nombrándolos según nos los encontraríamos si no efectuásemos su inversión. Así comenzaré

(267) “Suponer que existía uniformidad absoluta entre los textos del fundador de la Academia difundidos por Atenas, Roma, Alejandría, Calcia, Antioquía o Constantinopla, por citar unos ejemplos, es, creo un espejismo. Recordemos, por citar un ejemplo, que el papiro más importante para el Fedón, el que Flinders Petri descubrió en Gourob, cerca de Arsinoe, a fines de XIX, datable en la primera mitad del III a. C., contiene ya variantes respecto a nuestros manuscritos, esto es, un siglo después de la muerte del fundador de la Academia el texto ya no era uniforme” (Platón 2004: 89).

“Flinders Petrie descubrió en Gourob, cerca de Arsinoe a fines del siglo XIX. Es un papiro de calidad mediocre que se suele fechar en la primera mitad del siglo III a. C. Contiene no pocas faltas, mas se le debe conceder una atención especial, ya que este testimonio ofrece lecturas diferentes a las de la tradición manuscrita y esas variantes no pueden ser invención del copista, mostrando que un siglo después de la muerte del fundador de la Academia las variantes existían ya, a pesar del control que se le supone a la Academia” (Ibid. 98).

“En cuanto a la traducción, en la ya tradicional polémica entre los defensores de la traducción fiel/literal/ y libre/literaria, esto es, mostrarse de acuerdo con Schleiermacher, Ortega, Goethe y Fray Luis de León o con S. Jerónimo y Wilamowitz, la verdad es que, desde mi punto de vista, ambos sistemas llevados a ultranza resultan perniciosos y la traducción real suele resultar de un compromiso entre ambos, aunque deber primar, en la medida de lo posible, la fidelidad al original, pero sin caer en un excesivo literalismo. Nuestra posición es que la traducción ha de ceñirse al original en el léxico estilo y pensamiento, no debe suprimir ni añadir nada al original, debe ser fiel y de estilo aceptable, decir todo con la corrección y naturalidad que permita nuestra lengua, buscando aquellos sistemas comunicativos comunes con los que se pueden intercambiar idénticas informaciones, debe prevalecer el autor que se traduce (Platón) sobre el traductor, que abnegadamente debe renunciar a sí mismo y convertirse, en la medida de lo posible, en un co-autor. De todas formas, pensamos, nunca obtendremos una traducción perfecta. Es una utopía” (Ibid. 102, 103)

por el quinto (P. 5º) para finalizar en el primero (P. 1º) Los nombres que los titulan son un añadido mío. Me ha parecido conveniente hacerlo así pues nos muestran ese recorrido que Platón parece plantear dirigido hacia la sabiduría.

Dejaré señaladas igualmente las dos interrupciones de Simmias para diferenciar claramente lo que considerado el cuerpo principal, de este otro filosófico, y de esa conclusión final.

Propongo a continuación la siguiente interpretación del mito en su doble inversión:

- P. 5º (Prudencia):

Tomando este Punto o apartado como índice, donde cada punto y seguido se refiere a una parte de esta obra en general, creo que no es difícil interpretar su primer punto como referencia a la primera parte que he denominado Proemio: muerte ritual e incubaciones²⁶⁸.

Respecto al segundo punto relacionado con esta parte donde nos encontramos (el mito), decir que creo que es una clara alusión a que contemplemos el mito como algo a tener muy en cuenta, pues todos acabaremos muriendo.

El tercero lo interpreto como el esquema referido a la primera parte del diálogo cuyo fin es la sabiduría. Así se nos habla de *la prudencia, la justicia, el valor, la libertad y la verdad*, que muy bien podría estar refiriéndose a una escala de los argumentos que utilizará después.

También decir que este mismo camino hace referencia más o menos clara a estos cinco puntos del cuerpo principal del mito y que me han servido para nombrarlos, pues la relación entre lo que es el mito y el diálogo en muchos pasajes es evidente.

El cuarto haría referencia a esa segunda parte del diálogo en que Platón recapitula la primera parte desde un nuevo punto de vista.

Por fin, en el último parece igualmente claro que se refiere al final de la obra en la que Sócrates se dirige a sus jueces. Algo que yo interpreto como un comentario al lector.

- P 4º. (Justicia):

Establecido ese camino para la obtención de la sabiduría, en este segundo apartado (justicia), encontramos una diferenciación entre la pureza del filósofo y la creencia popular que toma al héroe como al hombre más elevado.

(268) Se podría decir también en relación a esto que ya he señalado cómo Platón identifica a Sócrates con Dioniso en el Proemio. Comparándolo entonces a la identificación que Sófocles realiza entre Edipo y Dioniso, donde existe este mismo trato especial con que un dios le "llama" a que le acompañe, a morir, la relación es casi inmediata. Más cuando se nos dice que en Sócrates, tal llamada, es semejante a la de un actor trágico: "*diría un actor trágico*".

Señalar de este punto que cuando nos dice que algo es difícil o que no tiene tiempo para explicárnoslo, es cuando precisamente más se esfuerza en ello (ver por ejemplo que esto ocurre en su “Parménides”). Así, de momento lo que nos cuenta Platón respecto a este apartado es una diferenciación en la que se irá intentando progresar.

- P 3º. (Valor):

Adentrándose en una diferenciación más difícil, Platón en este apartado intenta distinguir entre el filósofo y el artista. Distinción que es necesaria pues éste último dice de sí mismo que es capaz de transmitirnos cristalinamente lo más profundo, cualidad que para Platón en principio es propia del filósofo

Así refiriéndome a algo que nos toca de lleno a nosotros como artistas, o al filósofo que pretende superar lo relativo, llegamos a un tema fundamental que se refiere a la posibilidad de una relación entre “ámbitos”.

Tratando de clarificar las cosas, distingue entonces entre la inspiración o lo que la mueve, una impersonal frente a otra ávida de deseos cuyo resultado es una nueva “corriente” donde se confunde todo. He aquí la gran distancia y diferencias entre esta visión popular y la visión del filósofo o el auténtico aedo, donde sus ideas quedan contrapuestas, pensando los unos de los otros, al mismo tiempo, sobre la esterilidad y superficialidad de su contrario.

Respecto a esta referencia a Océano, símbolo de la inspiración purificada, con la que finaliza este apartado, y teniendo en cuenta la “cosmogonía artística” del “Prometeo encadenado” de Esquilo, merece plantearse lo siguiente:

Cuando Océano le dice a Prometeo que son parientes de sangre (v. 288-293), podríamos tomarlo en referencia a esta identificación que hace el poeta con el Piriflegetonte, pues la sangre es hirviente y roja como la lava. Por otro lado, cuando Platón dice que *“Éste es el río que denominan Piriflegetonte, cuyos torrentes de lava arrojan fragmentos al brotar en cualquier lugar de la tierra”*, recuerda poderosamente a lo que Prometeo le contesta: *“... ¿Cómo, dime, abandonando el río a quien das nombre y las cuevas naturales que tienen techo de roca, a llegar te has atrevido al país que el hierro pare?”* (v. 299- 304).

Establecida esta comparación, Platón parecerá que opina como Océano respecto al artista: *“Ea, infeliz, olvida tu talante”*, le dice a Prometeo (v. 315). Y un poco más adelante: *“Pero eso que te ocurre es solo el fruto de tu altanera lengua, Prometeo. Tú no te humillas ni a los males cedés. Con ello lograrás nuevos castigos”* (v. 318-321). Así Platón, a un nivel algo más profundo, parece estar dando al artista ese mismo consejo que da Océano a Prometeo al instarle a dejarse de esa testarudez, pues sin ella, fluyendo como él lo hace, quedaría liberado.

- P 2º. (Libertad):

Pienso que en este apartado Platón identifica la testarudez del artista con esa opinión verdadera que nos ciega ²⁶⁹, que aun siendo capaz de llegar a lo más hondo, no puede remontar sin ese otro camino que ofrece la razón.

Platón se adentra en esta confusión que se ejemplifica en toda esta serie de interpretaciones simultáneas (una descripción totalmente naturalista, otra que parece referirse a la forma en que interiorizamos el exterior en lo pensado, o incluso otra que se refiere a los propios razonamientos que nos vamos a encontrar a lo largo de esta obra) donde se nos cuenta que a pesar de que todos los argumentos se dedicarán a profundizar en la búsqueda de una última verdad, habrá siempre alguno de éstos que no será entendido.

Ante este problema, Platón cuando nos habla de que cada corriente que se retira deja paso a otra más sutil, parece encontrar la solución por la que alcanzamos la sabiduría, al igual que ese “estado vacío” o inteligencia surge al retirarse la “opinión verdadera”.

Si en ese “fluir”, del que nos habla, se refiere a Heráclito (al cual mencionará en el diálogo), Platón ahora trata de discernir hasta qué punto el filósofo es capaz de, incluso en su pureza de pensamiento, alcanzar al visionario representado por Homero, concluyendo que el filósofo está sujeto al hilo y vaivén de su propia racionalización.

- P 1º. (Verdad):

Por fin, dirigiéndose en este punto a lo más exterior en ese recorrido que he asemejado a su alegoría de la caverna, en este último apartado Platón nos habla sobre la “Verdad”.

La cuestión es que podemos tomar aquí también varios caminos interpretativos muy diferentes entre sí. Por ejemplo, si nos preguntamos por el sentido que da Platón a “lo otro”, Brochard nos dice que “LA MATERIA ES LO OTRO” ²⁷⁰.

Según este punto de vista, podríamos decir que lo que nos encontraríamos aquí es un análisis de lo que vendrá a ser un “conocimiento científico”, del sol, la luna y las estrellas, tal y como podríamos entenderlo en la actualidad. Pero frente a esta interpretación que podemos conjeturar

(269) Brochard, comentando un fragmento del “Timeo” (51, D), habla de esta distinción que Platón realiza entre la inteligencia y la opinión verdadera: “*Distingue, con la mayor precisión, la inteligencia y la opinión verdadera, “pues la una se forma por la enseñanza, la otra por la persuasión; la una es siempre conforme a la recta razón, la otra es sin razón; la una es inmovible en su convicción, la otra es móvil en su persuasión. La opinión está repartida entre todos los hombres; la inteligencia pertenece sólo a los dioses y a un pequeño número de hombres*” (Brochard 2008: 38).

(270) “*La materia es, pues, algo que resulta de la yuxtaposición de dos contrarios. Y esos contrarios, tironeándose incesantemente el uno al otro, si cabe decirlo así, no le permiten, de ningún modo, reposo. De esa lucha de los contrarios nace el cambio. La materia, pues, podrá definirse: “lo que es indeterminado” o “lo que cambia”. ¿Pero lo que cambia no es siempre inaccesible a la definición, siendo siempre otra cosa y no lo mismo? Y he aquí que lo indeterminado del “Filebo” se emparenta a una esencia de la que se ha hablado extensamente en el “Sofista” y que volverá en el “Timeo”. LA MATERIA ES LO OTRO*” (Brochard 2008: 107).

a partir de lo que nos dice Brochard, pienso que Platón se está refiriendo a otro tipo de conocimiento, que no es creíble hasta que se experimenta, tal y como especifica también en su alegoría de la caverna y que relaciono con diferentes experiencias visionarias o extáticas. Un conocimiento que, según lo tratado en el “proemio”, se conseguía más allá del cuerpo mediante las técnicas de incubación.

Todo lo que Platón nos relata a continuación se corresponde a una descripción onírica de lo que podemos llamar una visión extra-corporal o sueño de carácter especial, que además, gracias al veneno alucinógeno al que se ha hecho referencia, es probable que incluyese lo que en ciertos círculos se denomina viaje astral. Mundo donde de “verdad” habitan los dioses, cuya materia es tan pura que se asemeja a la de los sueños brillantes y coloridos, en los cuales los objetos, siendo totalmente diáfanos, emanan una luz semejante al aura que describen muchas culturas chamánicas y donde la comprensión es superlativa.

Si antes Platón nos ha hablado de una continua comunicación entre lo que podemos pensar y lo circundante, ahora, al adentrarnos en esa otra realidad extática, nos dice que debido a su pureza se hace casi imposible su descripción y menos creer en ella sin su experimentación.

- 1ª Interrupción en la que Simmias: Ante lo que parece algo que por fin se hace imposible de demostrar, pide a Sócrates un mito.

-P 6º. (Cuerpo mítico- filosófico):

En este apartado, Platón ante el saber mítico mantiene esta prudente posibilidad sobre su existencia, admitiendo que puede tratarse de un conocimiento superior al que podemos llegar por nosotros mismos.

A continuación, se pregunta cómo es posible imaginarse todo ese conocimiento extático, siendo que no tenemos punto de comparación. Para ello utiliza, al igual que yo he usado el ambiente de la tormenta que nos situaba en un nuevo Hades, esta magnífica inversión que consiste en imaginarnos peces.

Por fin, concluye que todo pertenece a la tierra, aunque nos confundamos debido a nuestra “pequeñez”.

- 2ª Interrupción de Simmias.

- Conclusión

Sócrates aquí nos dice que un opuesto radical no necesita de su contrario. Es por ello que mantiene la idea que de éstos no se puede hablar, por mucho que sean precisamente la

“verdad”. Veremos como entonces distinguirá entre opuestos radicales y otros que son relativos, que contienen relaciones entre sí y por tanto no lo son radicalmente.

En este mismo sentido, al final de la primera parte de esta tesis yo he hablado de la inexistencia de los opuestos mientras que en la segunda parte he salvaguardado el mito al dividirlo en una radicalidad chamánica que desconocemos por un lado, y por otro, las interpretaciones que hacemos sobre éste. Algo parecido ha ocurrido aquí, donde Platón ha dividido en dos partes diferenciadas el mito.

Si esta conclusión insiste en que la Tierra se sostiene por sí misma, su opuesto, el Hades, podría tomarse por algo innecesario. Veremos al final del diálogo cómo Sócrates consigue resolver este problema diciendo que existe y es necesario.

Pensando además en la “estructura circular” de esta obra, esta conclusión parece aludir a sus dos posibles direcciones que, aun pudiéndose tomar por opuestas, son complementarias y parten de una misma unidad.

Por fin decir que, haber incluido en el mito tanto este segundo cuerpo filosófico como esta conclusión final, se debe a la subsiguiente entrada de Simmias, donde nos dice -“con eso basta”. Ésta es semejante a la forma con que Platón da fin al diálogo -“Déjalo”, expresiones casi iguales que sólo existen en ambos finales.

P. 5º

“Pero a mí ahora ya me llama, diría un actor trágico, y es casi la hora de que me encamine al baño, pues me parece que es mejor que me bañe y beba luego el veneno para no dejar a las mujeres el trabajo de lavar un cadáver. También vosotros –dijo-, Simmias y Cebes y los demás, a vuestro turno, en un determinado momento os marcharéis todos. Así que por tales motivos debe estar confiado respecto de su alma todo hombre que en su vida ha enviado a paseo los demás placeres del cuerpo u sus adornos, considerando que eran ajenos y que debía oponerse a ellos, mientras que se afanó por los del aprender, y tras adornar su alma no con un adorno ajeno, sino con el propio de ella, con la prudencia, la justicia, el valor, la libertad y la verdad, así aguarda el viaje hacia el Hades, como dispuesto a marchar en cuanto el destino lo llame. Pero que existen esas cosas o algunas otras semejantes en lo que toca a nuestras almas y sus moradas, una vez que está claro que el alma es algo inmortal, eso me parece que es conveniente y que vale la pena correr el riesgo de creerlo así –pues es hermoso el riesgo-, y hay

que entonar semejantes encantamientos para uno mismo, razón por la que yo hace un rato que prolongo este relato mítico. Desde luego que el afirmar que esto es tal cual yo lo he expuesto punto por punto, no es propio de un hombre sensato.”

P 4º

“Pues es bella la competición y la esperanza grande. Así que con vistas a eso que hemos relatado, Simmias, es preciso hacerlo todo de tal modo que participemos de la virtud y la prudencia en esta vida. De entre ellos, los que se han purificado suficientemente en el ejercicio de la filosofía viven completamente sin cuerpos para todo el porvenir, y van a parar a moradas aún más bellas que éstas, que no es fácil describirlas ni tampoco tenemos tiempo suficiente para ello en este momento. En cambio, los que se estima que se distinguieron por su santo vivir, éstos son los que, liberándose de esas regiones del interior de la tierra y apartándose de ellas como de cárceles, ascienden a la superficie para llegar a la morada pura y establecerse sobre la tierra. Pues ésa es la sentencia que les ha sido impuesta por sus jueces. Cuando llegan arrastrados por los ríos a la laguna Aquerusiade, entonces gritan y llaman, los unos a quienes mataron, los otros a quienes ofendieron, y en sus clamores les suplican y les ruegan que les permitan salir a la laguna y que los acepten allí y, si los persuaden, salen y cesan sus males; y si no, son arrastrados otra vez hacia el Tártaro y desde allí de nuevo por los ríos, y sus padecimientos no cesan hasta que logran convencer a quienes dañaron injustamente. Y los que parece que han cometido pecados grandes, pero curables, como por ejemplo atropellar brutalmente en actos de ira a su padre o su madre, y luego han vivido con remordimiento el resto de su vida, o que se han hecho homicidas en algún otro proceso semejante, éstos es necesario que sean arrojados al Tártaro, pero tras haber caído en él y haber pasado allá un año entero los expulsa el oleaje, a los criminales por el Cocito, y a los que maltrataron al padre o la madre por el Piriflegetonte. En cambio, los que se estima que son irremediables a causa de la magnitud de sus crímenes, ya sea porque cometieron numerosos y enormes sacrilegios, o asesinatos injustos e ilegales en abundancia, y cualquier tipo de crímenes por el estilo, a éstos el destino que les corresponde los arroja al Tártaro, de donde nunca saldrán. Y quienes parece que han vivido moderadamente, enviados hacia el Aqueronte, suben a las embarcaciones que hay para ellos, y sobre éstas llegan a la laguna, y allá habitan purificándose y pagando las penas de sus delitos, si es que han cometido alguno, y son absueltos y reciben honores por sus buenas acciones, cada uno según su mérito. Siendo así la naturaleza de esos lugares, una vez que los difuntos llegan a la región adonde a

cada uno le conduce su daímôn, comienzan por ser juzgados los que han vivido bien y piadosamente y los que no.”

P 3º

“El nombre de este río es, según cuentan los poetas, Cocito. Tampoco su agua se mezcla con ninguna, sino que avanza serpenteando y desemboca en el Tártaro enfrente del Piriflegetonte. Tras haber afluido en ella y haber cobrado tremendas energías en el agua, se sumerge bajo tierra y avanza dando vueltas en sentido opuesto al Piriflegetonte hasta penetrar en la laguna Aquerusiade por el lado contrario. Y, a su vez, de enfrente de éste surge el cuarto río, que primero va por un lugar terrible y salvaje, según se dice, y que tiene todo él un color como el del lapislázuli; es el que llaman Estigio, y Estigia llaman a la laguna que forma el río al desembocar allí. Éste es el río que denominan Piriflegetonte, cuyos torrentes de lava arrojan fragmentos al brotar en cualquier lugar de la tierra. Y enroscándose varias veces a la tierra desemboca en la parte de más abajo del Tártaro. Desde allí avanza turbulento y cenagoso, y dando vueltas a la tierra llega a otros lugares y a los confines del lago Aquerusiade, sin mezclarse con el agua de éste. Un tercer río sale de en medio de éstos, y cerca de su nacimiento desemboca en un terreno amplio que está ardiendo con fuego abundante, y forma una laguna mayor que nuestro mar, hirviendo de agua y barro. Enfrente de él y en sentido opuesto fluye el Aqueronte, que discurre a través de otras y desérticas regiones y, discurriendo bajo tierra, llega hasta la laguna Aquerusiade, adonde van a parar la mayoría de las almas de los difuntos, para permanecer allí durante ciertos tiempos predeterminados, las unas en estancias más largas, y las otras menos, y de allí son enviadas de nuevo a las generaciones de los seres vivos. Hay muchas, grandes y variadas corrientes, pero entre esas muchas destacan cuatro corrientes, de las que aquella con un curso mayor y más extenso que fluye en círculo es el llamado Océano.”

P 2º

“Les es posible a unas y otras descender hasta el centro, pero no más allá; porque a las corrientes de ambos lados la otra parte les queda cuesta arriba. Las hay que, discurriendo en círculo, dieron una vuelta completa, enroscándose a la tierra como las serpientes, una o muchas veces, y vienen a desembocar de nuevo tras haber descendido todo lo posible. Pero todas desembocan por debajo de su punto de partida, y algunas vienen a dar a la zona de enfrente de la que habían

abandonado, y otras al mismo lado. Desde aquí se sumergen de nuevo bajo tierra, rodeando unas unos terrenos más extensos y más numerosos, y otras espacios menores y más cortos, y abocan al Tártaro, las unas bastante más abajo que su lugar de origen, y otras tan sólo un poco. Y cuando se retira de allí, y avanza hacia acá, llena a su vez los terrenos que aquí, y lo lleno fluye a través de los canales y a través de la tierra, llegando cada vez a los lugares a los que se encaminaba, y allí crea mares, lagunas, ríos y fuentes. Así que, cuando se retira el agua hacia el lugar que llamamos de abajo, las corrientes afluyen a través de la tierra hacia aquellos terrenos de abajo y los llenan como hacen los que riegan acequias. Porque la acompaña tanto cuando se precipita hacia la tierra de más allá como cuando hacia las regiones de más acá, y como el aire que fluye de los que respiran continuamente fluye en espiraciones e inspiraciones, así también, moviéndose al compás de la masa húmeda, el aire produce ciertos vientos tremendos e incalculables tanto al entrar como al salir. Con que se balancea y forma olas arriba y abajo y el aire y el viento que la rodea hace lo mismo. La causa de que manen desde allí, y allá afluyan todas las corrientes, es que esa masa de agua no tienen ni fondo ni lecho. Cada uno de ellos se hace tal cual es la tierra por la que fluye. Pues hacia este abismo confluyen todos los ríos y desde éste de nuevo refluyen. A ella alude Homero cuando dice: “Muy lejos, por donde está bajo tierra el abismo más profundo, “y es la que en otro lugar él, y también otros muchos poetas, han denominado Tártaro. Hay entre las simas de la tierra una que resulta ser extraordinariamente la mayor y que atraviesa de parte a parte la tierra entera. Esta oscilación de columpio resulta a causa de su naturaleza, que es así. Todos estos elementos se mueven hacia arriba y hacia abajo como si hubiera dentro de la tierra una especie de columpio. De ellos se llenan, en efecto, todos esos lugares, cuando les alcanza en su turno la corriente circular. E inmenso fuego y ríos enormes de fuego, y otros muchos de fango húmedo, más limpio o más cenagoso, como esos torrentes de barro que en Sicilia fluyen por delante de la lava y como la misma lava. Incluso hay bajo tierra ríos perennes de incontable grandeza, tanto de aguas calientes como frías. Todos éstos están conectados entre sí bajo tierra en muchos puntos y por orificios a veces más estrechos y otros más anchos, y tienen conductos por donde fluye agua abundante de unos a otros como en los vasos comunicantes. Pero hay también en ella, de acuerdo con sus cavidades, muchos lugares distribuidos en círculo en toda su superficie; los unos más profundos y más abiertos que este en el que nosotros vivimos; otros que, siendo más hondos, tienen una apertura menor que este terreno nuestro, y otros hay que son de menor

hondura que éste y más amplios. Con que así están formadas naturalmente la tierra en su conjunto y las cosas que rodean la tierra”.

P 1º

“En cuanto al sol, la luna y las estrellas, ellos los ven como son realmente, y el resto de su felicidad está acorde con estos rasgos. Por cierto que también tienen ellos bosques consagrados a los dioses y templos, en los que los dioses están de verdad, y tienen profecías, oráculos, apariciones de los dioses, y tratos personales y recíprocos. Sus estaciones mantienen una temperatura tal que ellos desconocen las enfermedades y viven mucho más tiempo que la gente de acá, y en vista, oído, inteligencia y todas las demás facultades nos aventajan en la misma proporción que se distancia el aire del agua y el éter del aire respecto a ligereza y pureza. En una palabra, lo que para nosotros es el agua y el mar para nuestra utilidad, eso es allí el aire, y lo que para nosotros es el aire, para ellos lo es el éter. En ella hay muchos seres vivos, y entre ellos seres humanos, que viven los unos en el interior de la tierra, y otros en torno al aire como nosotros en torno al mar, y otros habitan en islas bañadas por el aire a corta distancia de la tierra firme. Pues todas esas riquezas están expuestas a la vista, y son muchas en cantidad, y grandes en cualquier lugar de la tierra, de manera que contemplarla es un espectáculo propio de felices espectadores. Pero la tierra auténtica está embellecida por todo eso y, además, por oro y plata y las demás cosas de esa clase. La causa de esto es que allá las piedras son puras y no están corroídas ni estropeadas como las de acá por la podredumbre y la salinidad de los elementos que aquí han confluído, que causan tanto a las piedras como a la tierra y a los animales y plantas afeamientos y enfermedades. Pero allí no hay nada que no sea de tal clase y aún más hermoso. Justamente partículas de éstas son las piedrecillas estas tan apreciadas: cornalinas, jaspes, esmeraldas, y todas las semejantes. Y, a la par, los montes presentan sus rocas también con igual proporción, más bellas (que las de aquí) por su lisura, su transparencia y sus colores. Y en ella, por ser tal como es, las plantas crecen proporcionadamente: árboles, flores y frutos. Porque también sus propias cavidades, que están colmadas de agua y de aire, le proporcionan cierta belleza de colorido, al resplandecer entre la variedad de los demás colores, de modo que proyectan la imagen de un tono continuo e irisado. Una parte es purpúrea y de una belleza admirable, otro de aspecto dorado, y otra toda blanca, y más blanca que el yeso o la nieve; y del mismo modo está adornada con otros colores, más numerosos y más bellos que todos los que nosotros hemos visto. Allí toda la tierra esta formada con ellos, que además son mucho más brillantes y más

puros que los de aquí. Pues bien amigo mío –dijo él-, se cuenta que esa tierra en su aspecto visible, si uno la contempla desde lo alto, es como las pelotas de doce franjas de cuero, variopinta, decorada por colores, de los que los colores que hay aquí, esos que usan los pintores, son como muestras.”

1ª Interrupción:

“-Por nuestra parte, desde luego –dijo Simmias-, de buena gana escucharíamos ese mito.”

P 6º

“Pues si está bien contar un mito ahora, vale la pena escuchar, Simmias, cómo son las cosas en esta tierra bajo el cielo. A su vez, las cosas esas de arriba puede ser que aventajen aún mucho más a las que hay en nuestro ámbito. Pues esta tierra, y las piedras, y todo el terreno de aquí, están corrompidos y corroídos, como las cosas del mar a causa de la salinidad, y allí no se produce en el mar nada digno de consideración ni, por decirlo en una palabra, nada perfecto, sino que hay sólo grutas, arena, un barrizal incalculable y zonas pantanosas donde se mezcla con la tierra, y no hay nada valioso, en general, para compararlo con las bellezas existentes entre nosotros. Porque si alguien llegara a lo más alto de éste o volviéndose alado remontara a su límite, vería al sacar la cabeza, al modo como los peces sacando la cabeza (de las aguas) ven las cosas de acá, así éste vería las cosas de allá, y en caso de que su naturaleza fuera capaz de resistir la contemplación, conocería que aquél es el cielo de verdad y la verdadera luz y la tierra en sentido propio. Y este es el mismo caso: por debilidad y pesadez no somos capaces nosotros de avanzar hasta el confín del aire. Porque viviendo en alguna concavidad de la tierra creemos vivir encima de ésta, y llamamos cielo al aire, como si éste fuera el cielo y los astros se movieran en él. Pues eso mismo nos está ocurriendo también a nosotros. Son un sedimento de éste esas cosas que confluyen constantemente hacia las cavidades de la tierra, y nos creemos que vivimos sobre la superficie de la misma, como si uno que viviera en lo hondo del mar creyera que habitaba sobre el mar, y al ver a través del agua el sol y los demás astros pensara que el mar era el cielo, y a causa de su pesadez y debilidad jamás conseguiría llegar a la superficie del mar ni tampoco podría contemplar, sacando la cabeza y emergiendo de las aguas hacia esta región que aquí, cuánto más pura y más hermosa es que el lugar que habita, ni tampoco pudiera oírlo de otro que lo hubiera visto. En cuanto a la tierra misma, yace en el puro cielo, en el que están

los astros y lo que denominan “éter” la mayoría de los habituados a hablar de estos temas. Pues hay por doquier a lo largo y ancho de la tierra numerosas cavidades, y diversas tanto en formas como en tamaños, en las que han confluído el agua, la niebla y el aire. -Luego, además, de que es algo inmenso –dijo-, y de que nosotros, los que estamos entre las columnas de Heracles y el Fasis, habitamos en una pequeña posición, viviendo en torno al mar como hormigas o ranas en torno a una charca, y en otras partes otros muchos habitan en muchas regiones semejantes”.

2ª Interrupción:

“-Y muy correctamente- dijo Simmias.”

Conclusión:

“-Conque –prosiguió él- estoy convencido yo, lo primero, de que, si está en medio del cielo siendo esférica, para nada necesita del aire ni de ningún soporte semejante para no caer, sino que es suficiente para sostenerla la homogeneidad del cielo en sí idéntica en todas direcciones y el equilibrio de la tierra misma. Pues un objeto situado en el centro de un medio homogéneo no podrá inclinarse más ni menos hacia ningún lado, sino que, manteniéndose equilibrado, permanecerá inmóvil. Así que, en primer lugar, estoy convencido de esto.”

“-Bueno –dijo Simmias-, con eso basta.”

C

El diálogo.

Ya que mi intención es mostrar la posibilidad de una estructura circular en esta obra, dada la extensión de esta parte del texto, he optado por comentar mediante notas a pie de página aquellas entradas que pueden resultarnos extrañas o confusas a lo largo de esta inversión. Con ello pretendo facilitar de esta forma la lectura del texto al no haber interrupciones.

Para mostrar la coherencia de la consecución de los argumentos de esta inversión, planteo el siguiente esquema:

El diálogo comienza con la intención por parte de Sócrates de explicar este mito. Esto lo vemos gracias a esa mención inicial a Glauco y la referencia a su dificultad por comprenderlo ²⁷¹; también porque, a continuación, se establece el modo de hacerlo: a través del preguntarse continuo y desconfiado conseguiremos acercarnos a la verdad.

- Podemos resumir la primera parte del diálogo en el intento por resolver las siguientes cuestiones:

- Dado que el Hades se toma como cierto ¿Éste es simple tal como opina Esquilo o complejo tal y como se nos ha dicho en este mito?
- Dado que Sócrates en el mito ha concluido que la Tierra es tomada como una unidad ¿Cómo se puede resolver la existencia del Hades si decimos que éste es opuesto a la Vida?

En la búsqueda por resolver estas dos cuestiones se inicia una indagación sobre los opuestos llegando a la distinción de unos, radicales, frente a otros que son relativos (resolución ésta última que queda enmarcada en la primera ruptura del diálogo realizada por Fedón y Equécrates).

Establecida esta distinción, entramos en una segunda argumentación donde se pasan a estudiarse éstos que son absolutos y si su participación en ellos puede ser causa de aquellos otros que eran relativos. Persiguiendo este objetivo se analiza el tema de la armonía, que puede tomarse como perteneciente tanto a lo absoluto como a lo relativo (y que se subdivide en dos argumentos), o el tema de la rememoración entendido como “estado” en el que desde lo relativo se dice llegar a lo absoluto, desembocando en una serie de causas que nos llevan a engaño.

Ante la objeción por parte de Simmias y Cebes sobre una posible incompreensión de toda esta serie de argumentaciones por resultar temas difíciles en sí, se inicia una segunda parte del diálogo encaminada a resolver la unificación entre lo relativo y lo absoluto desde otro punto de vista. Así es como comienza diferenciando entre las creencias populares y las del filósofo, mientras profundiza en esas causas de confusión. Luego se repasa sucintamente parte de los temas ya tratados mientras se remonta a los problemas planteados ya al comienzo de todo el diálogo.

Hablando ahora sobre qué podemos considerar saber, se pregunta si la reminiscencia es

(271) Merece recordar respecto a esta dificultad de explicar o comprender, que Platón utiliza este mismo encabezamiento en su “Parménides” para comenzar acto seguido con el razonamiento. También lo ha hecho Platón en el mito, al decirnos en el P 4º: - “... *ni tampoco tenemos tiempo suficiente para ello en este momento*” pero acto y seguido describe toda esa geografía.

semejante a la rememoración. Analizando todo desde puntos de vista “opuestos” (tanto relativos como absolutos) el diálogo desemboca en esta noción de “estado”, que, situado más allá de la forma, se concluye de él que es en lo que consiste la sabiduría.

“- Pues bien, Simmias, no me parece a mí que se requiera el arte de Glauco para referir esos relatos. No obstante, (demostrar) que son verdaderos me parece demasiado arduo, incluso para el arte de Glauco, y, a la vez, yo no sería probablemente capaz de hacerlo, y además, incluso si lo supiera, me parece que esta vida no bastaría, Simmias, por lo extenso del relato. Con todo, de cómo estoy convencido que es la forma de la tierra, y las regiones de ésta, nada me impide decírtelo.

Entonces dijo Simmias:

- ¿Cómo es eso que dices, Sócrates? Que acerca de la tierra también yo he oído muchos relatos, pero no ese que a ti te convence. Así que lo escucharía muy a gusto.

- Pero entonces, amigos –dijo-, es justo que reflexionemos esto, que, si nuestra alma es inmortal, necesita de atención no sólo respecto a este tiempo a cuya duración llamamos vivir, sino respecto a todo el tiempo, y el peligro ahora sí que parecería ser tremendo, si alguno se despreocupara de ella.

Pues si la muerte fuera la disolución de todo, sería para los malos una suerte de verse libres del cuerpo y de su maldad a la par que del alma. Ahora, en cambio, al mostrarse que el alma es inmortal, ella no tendrá ningún otro escape de sus vicios ni otra salvación más que el hacerse mucho mejor y más sensata. Porque el alma se encamina al Hades sin llevar consigo nada más que su educación y su crianza, lo que en verdad se dice que beneficia o perjudica al máximo a quien acaba de morir y comienza su viaje allí.

Se cuenta eso de que, cuando cada uno muere, el Daímón de cada uno, el que le cupo en suerte en vida, ése intenta llevarlo hacia un cierto lugar, en donde es preciso que los congregados sean sentenciados para marchar hacia el Hades en compañía del guía aquel al que le está encomendado dirigirlos de aquí hasta allí. Y una vez allí reciben lo que deben recibir y permanecen el tiempo que deben, de nuevo en sentido inverso los reconduce el guía a través de muchos y amplios periodos de tiempo. No es, por tanto, el viaje como dice el Télefo de Esquilo. Pues él dice que es sencillo el sendero que conduce al Hades; pero me parece que ni es

sencillo ni único. Pues, de serlo, no se necesitarían guías, ya que entonces se extraviaría nunca, por ser único el camino.

Ahora, empero, parece que presenta muchas bifurcaciones y encrucijadas. Lo digo conjeturándolo por los ríos fúnebres y las ceremonias habituales de aquí. Ciertamente el alma ordenada y sensata sigue y no ignora lo que tiene ante sí. Pero la que estuvo apasionada de su cuerpo, como decía en lo anterior, y que durante largo tiempo ha estado prendada de éste y del lugar de lo visible, ofreciendo muchas resistencias y tras sufrir mucho, marcha con violencia y a duras penas conducida por el daímón designado. Y cuando llega allí donde las demás, al alma que va sin purificar y que ha cometido algún crimen, que ha ejecutado asesinatos injustos o perpetrado otros delitos por el estilo, que resultan hermanos de éstos o actos propios de almas hermanas, a ésta todo el mundo la rehúye y le vuelve la espalda y nadie quiere hacerse su compañero de viaje ni su guía, y ella va errante encontrándose en una total indigencia hasta que pasan ciertos períodos de tiempo, al llegar los cuales es arrastrada por la necesidad hacia la morada que le corresponde. En cambio, la que ha pasado la vida pura y moderadamente, tras encontrar allí a dioses como compañeros de viaje y guías, habita el lugar que ella se merece. Y son muchas y maravillosas las regiones de la tierra, y ella no es, ni en aspecto ni en tamaño, como opinan los que están habituados a hablar de las cosas bajo tierra, según yo me he dejado convencer por alguien²⁷².

- Dices verdad –dijo el otro.

- No sólo en eso dices bien, Simmias –dijo Sócrates-, sino que también esos primeros supuestos, por más que os resulten fiables, sin embargo habría que someterlos con más precisión a examen. Y si los analizáis suficientemente, según pienso, proseguiréis el argumento en la medida máxima en que le es posible a una persona humana proseguirlo hasta la conclusión. Y si esto resulta claro, ya no indagaréis más allá.

- Pues bien –dijo Simmias-, tampoco yo sé en qué punto desconfío de los argumentos expuestos. No obstante, por la importancia de aquello sobre lo que versa la conversación, y porque tengo en poca estima la debilidad humana, me veo obligado a conservar aún en mí una desconfianza acerca de lo dicho.

(272) Señalar que toda esta exposición es una descripción del mito donde se pregunta por la simplicidad o complejidad del Hades. También que en esta inversión, quien parece pronunciarlo es Simmias pues, por un lado ha sido encabezado de manera especial (*Entonces dijo Simmias:*) y que la próxima entrada señalada por: -dijo el otro- se refiere a Cebes, pues justo después habla Sócrates.

Igualmente señalar que esta exposición sirve como introducción a los temas que se van a tratar a partir de aquí.

- Pues, al menos yo, Sócrates dijo-, no tengo nada que decir contra eso y no sé cómo desconfiar de tus palabras. Ahora bien, si Simmias que aquí está, o cualquier otro puede decirlo, bien hará en no callárselo. Que no sé a qué otra ocasión podría uno aplazarlo, sino al momento presente, si es que quiere decir u oír algo sobre tales temas.

- Por lo tanto antes que nada –dijo-, Cebes, nuestra alma es inmortal e imperecedera, y de verdad existirán nuestras almas en el Hades.

-Esta claro.

- Al sobrevenirle entonces al ser humano la muerte, según parece, lo mortal en él muere, pero lo inmortal se va y se aleja, salvo e indestructible, cediendo el lugar a la muerte²⁷³.

-Es del todo necesario.

-Y cuando lo inmortal es también indestructible, ¿qué otra cosa sería el alma, si es que es inmortal, sino indestructible?

- Por todos, en efecto, ¡por Zeus! –dijo-, por los hombres y aún más, a mi parecer, por los dioses²⁷⁴.

- La divinidad, al menos, creo –dijo Sócrates-, y la idea misma de la vida y cualquier otro ser que sea inmortal, quedaría reconocido por todos que jamás perecerán.

- Pues no necesita ninguno a tal efecto –repuso Cebes-. Porque difícilmente alguna otra cosa no admitiría la destrucción, si lo que es inmortal –que es eterno- admitiera la destrucción²⁷⁵.

-Pues bien, justamente ahora acerca de lo inmortal, si hemos reconocido que es además imperecedero, el alma sería, además de inmortal, imperecedera. En caso contrario, se necesitaría otro razonamiento²⁷⁶.

- Desde luego que sí.

(273) Opinión que se ha descrito ya en el mito cuando en éste se nos hablaba de la sustitución de una corriente por otra más sutil que ocupaba su lugar.

(274) Si anteriormente Simmias se preguntaba si el Hades, y por tanto el alma, era simple, ahora, al sumarle que es “indestructible” Simmias parece comprender que sí puede ser algo complejo.

(275) Es interesante que recordemos esta observación de Cebes porque luego nos ayudará a comprender algo que si no nos puede resultar chocante. Me refiero a la que veremos luego: “- Inartístico lo uno, e injusto lo otro –.”

(276) Gracias a distinguir entre “inmortal” e “imperecedero”, Sócrates insiste en esa misma conclusión: que el Hades no es simple. También se da paso a un segundo razonamiento (pitagórico): Lo par y lo impar, que desembocará en el tema de los opuestos.

- ¿Acaso entonces también así –dijo- es forzoso hablar acerca de lo inmortal? Si lo inmortal es imperecedero, es imposible que el alma, cuando muere se abata sobre ellas, perezca. Pues, de acuerdo con lo dicho antes, no aceptará la muerte ni se quedará muerta, así como el tres no será, decíamos, par, ni tampoco lo impar, ni tampoco el fuego se hará frío ni el calor que está ínsito en el fuego.

¿Pero qué impide –podría preguntar uno- que lo impar no se haga par, al sobrevenirle lo par, como se ha reconocido, pero que al parecer surja en su lugar lo par? ” Al que nos dijera eso no podríamos discutirle que perece. Pues lo impar no es imperecedero. Porque si eso lo hubiéramos reconocido, fácilmente discutiríamos para afirmar que, al sobrevenirle lo par, lo impar y el tres se retira alejándose. Y así lo discutiríamos acerca del fuego y lo cálido y lo demás por el estilo. ¿O no?

- Necesariamente –dijo.

- Y así, a la par, creo que si lo no frío fuera imperecedero, cuando alguno echara sobre el fuego algo frío, jamás se apagaría ni perecería, sino que se marcharía sano y salvo.

- Dices verdad –dijo.

- Por tanto, si también lo no cálido fuera necesariamente imperecedero, cuando uno acerca el calor a la nieve, la nieve escaparía, quedando salva y sin fundirse. Pues no perecería entonces, ni tampoco permanecería y aceptaría el calor.

- ¿Cómo no iba a serlo?

- ¿Qué, pues, Cebes? Si a lo impar le fuera necesario ser imperecedero, ¿podría no ser imperecedero el tres?

- Me parece que sí y muy suficientemente, Sócrates.

- Sea –dijo él-. ¿Afirmamos que esto queda demostrado? ¿O qué opinas?

- Inmortal.

- Por tanto el alma es inmortal.

- No ²⁷⁷.

- ¿Es que el alma no acepta la muerte?

- Inmortal –dijo el otro.

- Bien. ¿Y lo que no acepta la muerte cómo lo llamaremos?

- Inartístico lo uno, e injusto lo otro –contestó.

(277) Cebes, ante esta respuesta contraria a la que se da en la lectura convencional, opina que por mucho que existan ideas abstractas, en nada significa que esto haya de referirse al alma, por lo que tal intento de demostración no es correcto.

Antes he mencionado una contestación algo extraña: “- Inartístico lo uno, e injusto lo otro –.” Aquí Cebes anticipa lo “injusto”.

- *¿Y lo que no acepta lo justo, y lo que no admite lo artístico?*
- *Impar –contestó²⁷⁸.*
- *Entonces ¿qué? A lo que no admitía la idea de lo par ¿cómo lo llamábamos hace un momento?*
- *Está muy claro –contestó Cebes²⁷⁹.*
- *¿Por tanto, el alma jamás admitirá lo contrario a lo que ella siempre conlleva, según se ha reconocido en lo que antes hablamos?*
- *La muerte.*
- *¿Qué?*
- *Hay algo.*
- *¿Hay algo contrario a la vida, o nada?*
- *Así llega, ciertamente –contestó.*
- *Por lo tanto, a aquello a lo que el alma domine, ¿llega siempre trayéndole la vida?*
- *¿Cómo no? –dijo él.*
- *¿Y acaso eso es siempre así?*
- *Alma –contestó²⁸⁰.*
- *Contéstame entonces –preguntó él-. ¿Qué es lo que ha de haber en un cuerpo que esté vivo?*
- *Muy suficientemente –dijo²⁸¹.*
- *De nuevo -dijo- contéstame desde el principio. Pero no me contestes con lo que te pregunto, sino imitándome. Y lo digo porque, al margen de aquella respuesta segura que te decía al comienzo²⁸², después de lo que hemos hablado ahora veo otra garantía de seguridad. Así que me preguntarás qué se ha de producir en él,*

(278) Merece explicarse esta contestación. Lo impar no pertenece a lo justo porque no se puede dividir en dos partes iguales. Tampoco es artístico, según Cebes, porque es inarmónico.

(279) ¿A qué se refiere Cebes con esta respuesta igualmente enigmática? Por un lado este “*Está muy claro*” – puede referirse a lo que “es muy claro”, eso que perteneciendo a la radicalidad de los opuestos, es sin mezcla y que resulta imposible describir. Por otro, puede estar refiriéndose a que el mundo es en conjunto inarmónico.

(280) Respecto a esta contestación, merece señalar que antes Cebes ha distinguido entre lo que debería entenderse por perteneciente al alma y lo que no. En consecuencia, si hablamos de la vida o la muerte, Cebes contesta que esto sí pertenece al dominio del alma.

(281) Por un lado Cebes insiste en que es el alma lo que da la vida, por otro parece quedar satisfecho al observar con esta argumentación que sí se puede percibir de algún modo lo contrario. Algo que se desarrolla a continuación mientras se trata de profundizar.

(282) Con “*aquella respuesta segura que te decía al comienzo*” se refiere Sócrates a esa conclusión, con la que finaliza el mito en la que nos dice que la Tierra es en sí suficiente y no necesita de otra cosa para mantenerse, que ha dado pie a comenzar el diálogo.

cuerpo para que se ponga caliente, no te daré aquella respuesta segura e indocta que será el calor, sino una más sutil, de acuerdo con lo hablado ahora, que será el fuego. Y si me preguntaras qué se ha de producir en el cuerpo para que éste enferme, no te diré que la enfermedad, sino que la fiebre. Y si es qué es lo que hace a un número impar, no te diré que la imparidad, sino que la unidad, y así en adelante. Con que mira si sabes ya suficientemente lo que quiero.

- Desde luego que estoy de acuerdo y te sigo –contestó.

- Eso es, pues, lo que decía yo que definiéramos. Qué clase de cosas son las que, no siendo contrarias a algo, sin embargo no aceptan esa cualidad contraria. Por ejemplo, en este caso, el tres que no es contrario de lo par de ningún modo lo acepta, pues lleva en sí siempre lo contrario a éste, y el dos igualmente frente a lo impar, y el fuego frente a lo frío, y así otros muy numerosos ejemplos.

Con que mira si lo defines de este modo: que no sólo el contrario no acepta a su contrario, sino tampoco aquello que conlleva en sí algo contrario a eso en lo que la idea en sí se presenta, eso que la conlleva jamás acepta la idea contraria de la que está implicada en él. Recuérdalo otra vez, pues no es muy malo oírlo repetidamente. El cinco no aceptará la cualidad de lo par, ni su doble, el diez, la de lo impar. Así que éste, contrario él a otra cosa, sin embargo no aceptará la cualidad de lo impar. Ni tampoco el uno y medio, y las demás fracciones por el estilo, el medio, el tercio, y todas las demás fracciones, la de lo entero, si es que me sigues y estás de acuerdo conmigo en ello.

- Sí.

- Por tanto, el tres es no par.

- No participa²⁸³.

- Entonces no participa el tres en lo par.

- No, desde luego.

- Al tres, por consiguiente, jamás le llegará la idea de lo par.

- Sí²⁸⁴.

- ¿Es contraria a ésta la idea de lo par?

- Sí.

- ¿Y es determinante la idea de lo impar?

- Pues no.

-A lo de tal clase, afirmamos, la idea contraria a aquella forma que lo determina

(283) Merece señalarse aquí que, pese a que en una lectura convencional la respuesta que se nos ofrece es la contraria, el significado es el mismo en ambas direcciones.

(284) Señalar lo mismo que en la anterior anotación, sumando que ahora se hace desde su contrario, es decir, desde lo afirmativo.

jamás puede llegarle.

-Desde luego que sí²⁸⁵.

- Como decíamos hace un momento. Sabes, en efecto, que las cosas que domine la idea del tres no sólo les es necesario ser tres, sino también ser impares.

-¿Cómo dices?²⁸⁶

- ¿Acaso pueden ser, Cebes –dijo él-, aquellas que cuando dominan obligan no sólo a albergar la idea en sí, sino también la de algo como contrario siempre?

- Desde luego.

- ¿Quieres, pues –dijo él-, que, en la medida en que seamos capaces, delimitemos cuáles son éstas?

- Muy verdadero es lo que dices –contestó.

- Por lo tanto, no sólo las ideas contrarias no soportan la aproximación mutua, sino que también hay algunas otras que no resisten tal aproximación.²⁸⁷

- Pues no, en efecto.²⁸⁸

-Y, sin embargo, el dos no es contrario al tres.

- Desde luego que sí –dijo Cebes.²⁸⁹

- Medita, por tanto, lo que quiero demostrarte –dijo-. Es lo siguiente: que parece que no sólo los contrarios en sí no se aceptan, sino que también las cosas que, siendo contrarias entre sí, albergan esos contrarios siempre, parece que tampoco éstas admiten la idea contraria a la que reside en ellas, sino que, cuando ésta sobreviene, o bien perecen o se retiran. ¿O no afirmamos que el tres incluso perecerá o sufrirá cualquier otra cosa, antes que permanecer todavía siendo tres y

(285) Insistiendo en esto mismo (respuestas opuestas entre las direcciones de lectura sin resultar excluyentes), creo que si no se hubiesen tenido en cuenta ambas direcciones mientras se elaboraba esta obra, esta coherencia sería algo realmente improbable. Así, este fragmento puede reafirmarnos en la existencia de una escritura cuidadosa por parte de Platón cuya elaboración simultaneaba ambas direcciones haciéndolas, al tiempo, legibles. También decir que esta observación puede servir como una argumentación paralela que muestra una solución a lo que se está planteando.

(286) Si tenemos en cuenta lo que acabo de explicar y que Cebes, tal y como se le ha pedido, está intentando comprenderlo todo desde una posición socrática, la cual incluiría esta inversión, no es chocante su extrañamiento.

(287) Así pues, profundizando en estas cuestiones, Sócrates introduce la idea de que pueden existir dos tipos de contrarios, los radicales frente a los relativos, cosa en la que Cebes, en una respuesta otra vez contraria a la respuesta que daría en la lectura tradicional, no cree.

(288) Nótese aquí el juego que se establece en las dos partes de esta respuesta. Una negación acompañada a continuación de una afirmación. ¿Puede ser tomada en consecuencia como un ejemplo de esto, más que como una negación en sí?

(289) Adviértase aquí el mismo juego que estoy planteando, donde este “sí” sigue siendo totalmente relativo pues el contexto, bien puede significar un “no”.

*hacerse par?*²⁹⁰

- *Pues ¿cómo no?* –contestó.

- *Pues pregunto esto: ¿acaso es el único de los entes o hay también algún otro que no es exactamente lo impar, pero al que, sin embargo, hay que denominarlo también siempre con ese nombre por ser tal por naturaleza que nunca se aparta de lo impar? Me refiero a lo que le ocurre al tres y a otros muchos números. Examínalo acerca del tres. ¿No te parece que siempre hay que llamarlo por su propio nombre y también por el de impar, aunque no sea éste lo mismo que el tres? Pero, no obstante, por naturaleza son así el tres, el cinco, y la mitad entera de los números que, aunque no son exactamente lo mismo que lo impar, siempre cada uno de ellos es impar. Y, por otro lado, el dos, el cuatro y toda la serie opuesta de los números, no siendo lo que es exactamente par, sin embargo son pares todos ellos. ¿Lo admites, o no?*

- *Desde luego que sí.*

- *Es posible entonces –dijo él-, con respecto a algunas de tales cosas, que no sólo la propia idea se adjudique su propio nombre para siempre, sino que también lo haga alguna otra cosa que no es ella, pero que tiene su figura siempre, en cuanto existe. En el siguiente ejemplo, quizás quedará más claro lo que digo. Lo impar es preciso que siempre, sin duda, obtenga este nombre que ahora decimos, ¿o no?*

- *Dices verdad* –contestó.

- *También el fuego, al acercársele el frío, o se retirará o perecerá, pero jamás soportará admitir el frío y continuar siendo lo que era, fuego y, a la vez, frío.*

- *Desde luego.*

- *Pero creo que esto, al menos, te parece también a ti, que jamás la nieve, mientras exista, aceptará lo caliente, como decíamos en la charla anterior, para mantenerse en lo que era, nieve y, a la vez, caliente, sino que, al acercársele el calor, o cederá su lugar ante él o perecerá.*

- *Sí.*

- *Entonces, ¿es algo distinto del fuego lo caliente, y algo diferente de la nieve lo frío?*

- *No, ¡por Zeus!, yo no.*²⁹¹

- *¿Acaso lo mismo que nieve y fuego?*

(290) Advertir que si en apariencia la argumentación que estoy realizando parece entrar en un callejón sin salida, esto puede ser resuelto gracias a esa distinción entre opuestos relativos y radicales. Idea que ya ha introducido Sócrates y en la que se insiste a continuación.

- Yo sí.²⁹²

- Examina, por favor, también lo siguiente, si vas a estar de acuerdo en que llamas a algo caliente y frío.

- Completamente –respondió.

- Hemos reconocido, por tanto –dijo él-, sencillamente esto: que lo contrario jamás será contrario a sí mismo.

- No me ha pasado eso –dijo Cebes-. Aunque no digo que no me perturben muchas cosas.²⁹³

Y entonces lanzó una mirada a Cebes y preguntó:

- ¿Acaso de algún modo, Cebes, te ha perturbado también a ti algo de lo que éste objetó?

Sócrates, volviendo entonces la cabeza, al escucharle, replicó:

- Valientemente nos lo has recordado. Sin embargo, no adviertes la diferencia entre lo que ahora se ha dicho y lo de entonces. Entonces, pues, se decía que una cosa contraria nacía de una cosa contraria, y ahora que lo contrario en sí no puede nacer de lo contrario en sí, ni tampoco lo contrario en nosotros ni en la naturaleza. Entonces, en efecto, hablábamos acerca de las cosas que tienen los contrarios, nombrándolas con el nombre de aquéllos, mientras que ahora hablamos de ellos mismos, por cuya presencia las cosas nombradas reciben su nombre. Y de estos mismos decimos que jamás estarán dispuestos a ser motivo de generación recíproca.²⁹⁴

(291) Recordando, tal y como nos ha pedido Sócrates, esa charla anterior, que podemos situar gracias a la referencia que aquí se hace de Zeus: (- Por todos, en efecto, ¡por Zeus! –dijo-, por los hombres y aún más, a mi parecer, por los dioses) en la cual había comentado que Simmias parece reconocer cierta complejidad en el Hades. Se entiende que Cebes ahora responda que no, pues entonces creía, a este respecto, de forma diferente a Simmias.

También, esta respuesta podría ser traducida por: -“No ¡por Zeus! Eso en mí no ocurre”- ya que a continuación, Cebes dice que esta examinándolo todo desde un punto de vista completo, tal y como antes Sócrates le había pedido, imitándolo.

(292) Respuesta que se hace comprensible si seguimos pensando en la segunda observación anterior. Pues él pertenece a lo natural igual que la nieve o el fuego.

(293) Respuesta otra vez contraria a la de su lectura convencional, cuyo sentido no nos sorprende si recordamos ese pasaje referido al juego de relaciones entre afirmaciones y negaciones contrarias pero complementarias y coherentes, sobre el que yo comentaba que Cebes parecía darse cuenta.

(294) Así, toda esta conversación entre Sócrates y Cebes ha consistido en ese otro argumento necesario para contestar a Simmias. Por otro lado, Sócrates ha establecido una distinción importante entre lo que debemos considerar como opuestos: Unos que son radicales y toda una serie de opuestos que son relativos entre los que pueden establecerse cierto tipo de relaciones. Mencionar también ese -“Valientemente”- con el que ha comenzado a hablar Sócrates recordando los cinco pasos planteados en el mito (Prudencia, Justicia, Valor, Libertad y Verdad). Simmias objetaba que el Hades era sencillo, a lo que ahora Sócrates replica que incluso siendo esto así, si conseguimos remontarnos a la idea de los opuestos, esto es, viendo las cosas en sí-mismas, ese ver sigue siendo un punto de vista relativo donde podemos confundirnos.

Entonces dijo uno de los presentes, al oír esto –quién fue no me acuerdo claramente:

- ¡Por los dioses! ¿No hemos reconocido en el coloquio anterior lo contrario de lo que ahora se dice, que de lo pequeño nace lo mayor y de lo mayor lo pequeño, y que ésta era sencillamente la generación de los contrarios? En cambio, ahora me parece que se dice que eso no puede suceder jamás.²⁹⁵

- Por completo, así me lo parece –contestó Cebes.

- Y lo digo por este motivo, que quiero que opines como yo. A mí me parece que no sólo la grandeza en sí jamás querrá ser a la vez grande y pequeña, sino que tampoco la grandeza que hay en nosotros aceptará jamás la pequeñez ni estará dispuesta a ser superada, sino que, una de dos, o huirá y se retirará cuando se le acerque lo contrario, lo pequeño, o bien perecerá al llegar éste. Si se queda y admite la pequeñez no querrá ser distinta a lo que era. Como yo, que he recibido y acogido la pequeñez, siendo aún el que soy, y en este mi yo soy pequeño. Pero el principio en sí, siendo grande, no habría soportado ser pequeño. Así, y de este modo, también la pequeñez que hay en nosotros no estará nunca dispuesta ni a hacerse grande ni a serlo, ni tampoco ninguno de los contrarios, mientras permanezca siendo aún lo que era, “estará dispuesto” a volverse a la par su contrario y a serlo, sino que, en efecto, se aleja y perece en ese proceso.²⁹⁶

Se admitió.

- Parece que voy a hablar como un libro, pero, bueno, es así como lo digo.

Y, sonriendo a la vez, comentó:

- Así pues, Simmias recibe el calificativo de pequeño y de grande, estando en medio de ambos, oponiendo su pequeñez a la grandeza para que la sobrepase, y presentando su grandeza que sobrepasa la pequeñez.

-Así es.

- ¿Ni tampoco es aventajado por Fedón, por el hecho de que Fedón es Fedón, sino porque Fedón tiene grandeza en comparación con la pequeñez de Simmias?

- Es verdad.

(295) ¿Quién es este último personaje que Fedón no recuerda? ¿Podemos entender en esta intervención un recurso utilizado por Platón dirigido a anticipar un cambio de nivel en el diálogo? Por un lado, así lo creo ya que dentro de poco va a existir una irrupción en el diálogo en el que se intercala una conversación entre Fedón y Equécrates. Por otro lado, si no se consigue establecer tal distinción entre los opuestos ocurrirá lo que le sucede tanto a este personaje como a Cebes.

(296) ¿Quién es el que dice esto último? ¿Sócrates o Cebes? No está claro, por un lado parece referirse a un comentario realizado por Cebes en donde explicaría por qué le ha ocurrido lo mismo que a este personaje indeterminado. Por otro lado, podría ser un comentario de Sócrates debido a la pequeñez a la que se refiere a continuación. Personalmente creo que es de Cebes, aunque en su lectura convencional sería de Sócrates.

- Entonces, pues –dijo-, ¿reconoces que el que Simmias sobrepase a Sócrates no es, en realidad, tal cosa como se dice en las palabras? ²⁹⁷

Pues, sin duda, no está en la naturaleza de Simmias el sobrepasarlo por el hecho de ser Simmias, sino por el tamaño que es el caso que tiene. Ni tampoco sobrepasa a Sócrates porque Sócrates es Sócrates, sino porque Sócrates tiene pequeñez en comparación con la grandeza de Simmias.

- Sí.

FEDÓN

Según yo creo, después que se hubo concedido eso, y se reconocía que cada una de las ideas era algo y que las otras cosas tenían sus calificativos por participar de ellas, preguntó, tras lo anterior, esto:

- ¿Si dices que eso es así, cuando afirmas que Simmias es mayor que Sócrates y menor que Fedón, entonces dices que existen en Simmias las dos cosas: la grandeza y la pequeñez?

EQUÉCRATES

Y también a nosotros los ausentes que ahora lo escuchamos. Conque ¿qué fue lo que se dijo después de eso?

FEDÓN

Desde luego que sí, Equécrates, y así a todos los presentes.

EQUÉCRATES

¡Por Zeus, Fedón, que razonablemente! Me parece, en efecto, que él lo expuso todo claramente, incluso para quien tuviera escaso entendimiento. ²⁹⁸

- Ciertísimo es lo que dices –afirmaron a la par Simmias y Cebes.

- ¿Y qué? ¿No te precaverás de decir que, al añadirse una unidad a otra, la adición es causa de la producción del dos, o, al escindir-se, la escisión? Y a grandes voces proclamarías que no sabes ningún otro modo de producirse cada cosa, sino por participar cada una de la propia esencia de que participa y en estos

(297) Recordemos que Sócrates nos ha dicho que está hablando como un libro. Una idea que Platón ahora refuerza debido a la interrupción que se va a producir y que consiste en un cambio total de perspectiva, al involucrarnos a los propios lectores en el problema que se está planteando.

(298) Obsérvese la extraordinaria demostración que paralelamente Platón nos ofrece sobre este relativismo del que nos habla Sócrates al tiempo que extrae su conclusión de la conversación. Gracias a esta interrupción, en la que a través de este intercambio de niveles podemos identificarnos con Equécrates, -pues como él, ausentes, escuchamos- Platón redonda en este relativismo de los opuestos, ya que al tiempo, estamos y no estamos en el diálogo.

casos no encuentras ninguna otra causa del producirse el dos, sino la participación en la dualidad, y que es preciso que participen en ella los que van a ser dos, y de la unidad lo que va a ser uno, y, en cuanto a las divisiones esas y las sumas y todos los demás refinamientos, bien puedes mandarlos a paseo, dejando que a ellas respondan los más sabios que tú. Tú, temeroso, según el dicho, de tu propia sombra y tu inexperiencia, ateniéndote a lo seguro de tu principio básico, así contestarías. Y si alguno se enfrentara a tu mismo principio básico, lo mandarías a paseo y no le responderías hasta haber examinado las consecuencias derivadas de éste, si te concuerdan entre sí o si son discordantes. Y cuando te fuera preciso dar razón de este mismo, la darías de igual modo, tomando vez como principio básico otro, el que te pareciera mejor de los de arriba, hasta que llegaras a un punto suficiente. Pero, al mismo tiempo, no te enredarías como los discutidores, discutiendo acerca del principio mismo y lo derivado de él si es que querías encontrar algo acerca de lo real. Pues esos discutidores no tienen, probablemente, ningún argumento ni preocupación por eso, ya que con su sabiduría son a la vez capaces de revolverlo todo y, no obstante, contentarse a sí mismos. Pero tú, si es que perteneces al grupo de los filósofos, creo que harías como yo digo.²⁹⁹

- En efecto- dijo él.

- Por tanto, -dijo él-, ¿temerías decir que diez son más que ocho por dos, y que por esta causa los sobrepasan, y no por la cantidad y a causa de la cantidad? ¿Y también que el doble codo es mayor que el codo por la mitad, y no por la longitud? Sin duda, ese temor será el mismo.

Y Cebes, riendo, contestó:

- Yo, sí.

- Tampoco entonces le admitirías a nadie que dijera que uno es mayor que otro por su cabeza, y que el menor es menor por eso mismo, sino que mantendrías tu testimonio de que tú no afirmas sino que todo lo que es mayor que otro es mayor no por ninguna otra cosa, sino por la grandeza; y lo menor por ninguna otra cosa es menor sino por la pequeñez, y a causa de eso es menor, a causa de la pequeñez.

Temeroso, pienso, de que no te oponga alguno un argumento contrario, si afirmas

(299) Si estamos entrando en una nueva parte del diálogo, éstos parecen ser los principios sobre los que se pretende profundizar a continuación. Obtenidos ciertos opuestos relativos, ¿derivan éstos de esos otros opuestos radicales, o no?

Respecto a su relación con el mito expuesto, recordar que ese “bien puedes mandarlos a paseo”, en el que se insiste a dos niveles diferentes, ya se ha realizado en el mito (“debe estar confiado respecto de su alma todo hombre que en su vida ha enviado a paseo los demás placeres del cuerpo y sus adornos” (P 5º.-). También podemos entender que está presente aquí esa alusión al porqué esa corriente del mito no va más allá del centro pues “se le haría cuesta arriba”.

que alguien es mayor por la cabeza y a la vez menor, en primer lugar que por la misma cosa sea lo mayor mayor y lo menor menor, y después que por la cabeza que es pequeña sea lo mayor mayor, y que eso resulte ya monstruoso, que por algo pequeño sea alguien grande. ¿O ni puedes temer tal cosa?

- Sí.

- ¿Y, por tanto, por la grandeza son grandes las cosas grandes y las mayores mayores, y por la pequeñez son las pequeñas pequeñas?

- Me parece.

*- Por tanto –prosiguió-, ya no admito ni puedo reconocer las otras causas, esas tan sabias. Con que, si alguien afirma que cualquier cosa es bella, o porque tiene un color atractivo o una forma o cualquier cosa de ese estilo, mando a paseo todas las explicaciones –pues me confundo con todas las demás- y me atengo sencilla, simple y, quizás, ingenuamente a mi parecer: que no la hace bella ninguna otra cosa, sino la presencia o la comunicación o la presentación en ella en cualquier modo de aquello que es lo bello en sí. Eso ya no lo preciso con seguridad; pero sí lo de que todas las cosas bellas son bellas por la belleza. Me parece que eso es una respuesta firme tanto para mí como para responder a otro, y manteniéndome en ella pienso que nunca caeré en error, sino que es seguro, tanto para responderme a mí mismo como a cualquier otro, que por lo bello son bellas las cosas bellas. ¿No te lo parece también a ti?*³⁰⁰

- Lo admito –contestó.

- Examina, entonces dijo-, las consecuencias de eso, a ver si opinas de igual modo que yo. Me parece, pues, que si hay algo bello al margen de lo bello en sí, no será bello por ningún otro motivo, sino porque participa de aquella belleza. Y por el estilo, eso lo digo de todo. ¿Admites este tipo de causa?

- Pues bien –contestó Cebes-, con la seguridad de que lo admito, no vaciles en proseguir.

- Sin embargo dijo él-, lo que digo no es nada nuevo, sino que lo que siempre una y otra vez y también en el coloquio no he dejado de exponer. Voy, entonces, a intentar explicarte el tipo de causa del que me he ocupado, y me encamino de nuevo hacia aquellos asertos tantas veces repetidos, y comienzo a partir de ellos, suponiendo que hay algo que es lo bello en sí, y lo bueno y lo grande, y todo lo demás de esa clase. Si me concedes y admites que eso existe, espero que te demostraré, a partir de ello, y descubriré la causa de que el alma es inmortal.

(300) Advertir que eso es lo que normalmente se nos ha enseñado de Platón: gracias a ese mundo de las Ideas, nosotros existimos al participar de ellas. Sin embargo aquí se dice claramente que pensar así es ingenuo.

- No, ¡por Zeus! –dijo Cebes-, no del todo.³⁰¹

- Me pareció entonces –dijo él-, después de eso, una vez que hube dejado de examinar las cosas, que debía precaverme para no sufrir lo que los que observan el sol durante un eclipse sufren en su observación. Pues algunos se echan a perder los ojos, a no ser que en el agua o en algún otro medio semejante contemplen la imagen del sol. Yo reflexioné entonces algo así y sentí temor de quedarme completamente ciego de alma al mirar directamente a las cosas con los ojos e intentar captarlas con todos mis sentidos.³⁰²

Opiné, pues, que era preciso refugiarme en los conceptos para examinar en ellos la verdad real. Ahora bien, quizás eso a lo que lo comparo no es apropiado en cierto sentido. Porque no estoy muy de acuerdo en que el que examina la realidad en los conceptos la contemple más en imágenes que el que la examina en los hechos.³⁰³

En fin, el caso es que por ahí me lancé, y tomando como base cada vez el concepto que juzgo más incommovible, afirmo lo que me parece concordar con él como si fuera verdadero, tanto respecto de la causa como de todos los demás objetos, y lo que no, como no verdadero. Pero quiero exponerte con más claridad lo que digo; pues me parece que tú ahora no lo comprendes.

- Desde luego que lo quiero, más que nada –respondió.

- Muy lejos, ¡por Zeus! –dijo-, estoy yo de creer que sé la causa de cualquiera de esas cosas, yo que ni siquiera admito que cuando se añade uno a lo uno, o lo uno a lo que se ha añadido se haya hecho dos (o lo añadido), o que lo añadido y aquello a lo que se añadió mediante la adición de lo uno con lo otro se haya vuelto dos.

Pues me pregunto sorprendido si cuando cada uno de ellos existía por separado, entonces era unos cada uno y no eran entonces dos, y sí cuando se sumaron ambos; por tanto ésta sería la causa del llegar a ser dos, el encuentro de quedar

(301) Veremos que Cebes, aunque cree en el alma, piensa que ésta no es inmortal porque está sujeta al cambio.

(302) Es interesante este fragmento en cuanto a que es una referencia clara a la alegoría de la caverna, en la que aquel preso, aun habiéndose liberado y salido de esa grieta, no era capaz de mirar al sol porque le cegaba. Es importante entonces replantearnos si he seguido un orden apropiado a la hora de reordenar los diferentes puntos del mito, porque si todo esto consiste en una descripción paralela, aquí se comienza haciendo referencia al P1 que yo en la versión que he ofrecido del mito quedaba al final. Tal vez esas “12 capas” hagan referencia a 12 posibilidades diferentes de ordenar el mito según sus puntos –dichos oídos- contenidos.

(303) Creo que esa comparación establecida por Sócrates respecto a un origen extático del mito, que yo he supeditado a lo chamánico, es aquí suficientemente clara. Ahora bien, nos vuelve a decir: “quizás eso a lo que lo comparo no es apropiado” (tal y como lo ha hecho en el P. 5º del mito). En este replanteamiento que ha podido surgir, puedo decir que yo he seguido tal orden porque al final de esta obra he encontrado el hallazgo de un emerger semejante al de esa tierra de los bienaventurados, situada más allá de los opuestos.

colocados uno junto al otro. Y tampoco cuando alguien escinde una unidad, puedo ya convencerme de que ésa es la causa a su vez, la división, del llegar a ser dos.

Pues la causa de que se produzca el dos resulta contraria a la anterior. Entonces era porque se conducía uno junto al otro y se añadía ésta y aquél, y ahora porque se aparta y se aleja el uno de otro. Ni siquiera sé por qué causa se produce lo uno, según me digo a mí mismo, ni de ninguna otra cosa, en resumen, por qué nace o perece o es, según ese modo de proceder, sino que me fabrico algún otro yo mismo a la ventura, y de ningún modo sigo el anterior.³⁰⁴

Pero oyendo en cierta ocasión a uno que leía de un libro, según dijo, de Anaxágoras, y que afirmaba que es la mente lo que lo ordena todo y es causa de todo, me sentí muy contento con esa causa y me pareció que de algún modo estaba bien el que la mente fuera la causa de todo, y consideré que, si eso es así, la mente ordenadora lo ordenaría todo y dispondría cada cosa de la manera que fuera mejor. Así que si uno quería hallar respecto de cualquier cosa la causa de por qué nace o perece o existe, le sería preciso hallar respecto a ella en qué modo le es mejor ser, o padecer o hacer cualquier otra cosa. Según este razonamiento, ninguna otra cosa le conviene a una persona examinar respecto de aquello, ninguna respecto de las demás cosas, sino qué es lo mejor y lo óptimo. Y forzoso es que este mismo conozca también lo peor. Pues el saber acerca de lo uno y lo otro es el mismo. Reflexionando esto, creía muy contento que ya había encontrado un maestro de la causalidad respecto de lo existente de acuerdo con mi inteligencia, Anaxágoras; y que él me aclararía, primero, si la tierra es plana o esférica, y luego de aclarármelo, me explicaría la causa y la necesidad, diciéndome lo mejor y por qué es mejor que la tierra sea de tal forma. Y si afirmaba que ella está en el centro, explicaría cómo le resultaba mejor estar en el centro. Y si me demostraba esto, estaba dispuesto a no sentir ya ansias de otro tipo de causa. Y también estaba dispuesto a informarme acerca del sol, y de la luna y de los demás astros, acerca de sus velocidades respectivas, y sus movimientos y demás cambios, de qué modo le es mejor a cada uno hacer y experimentar lo que experimenta.

Pues jamás habría supuesto que, tras afirmar que eso está ordenado por la inteligencia, se les adujera cualquier otra causa, sino que lo mejor es que esas cosas sean así como son. Así que, al presentar la causa de cada uno de esos fenómenos y en común para todos, creía que explicaría lo mejor para cada uno y el bien común para todos. Y no habría vendido por mucho mis esperanzas, sino que

(304) Volvemos a encontrarnos aquí con ese principio desde el cual ha comenzado el diálogo en el que la Tierra es en sí suficiente y que entra en contradicción con esa suposición de imaginar que la causa de los opuestos relativos son una participación de los radicales.

tomando con ansias en mis manos el libro, me puse a leerlo lo más aprisa que pude, para saber cuanto antes lo mejor y lo peor.

Pero de mi estupenda esperanza, amigo mío, salí defraudado, cuando al avanzar y leer veo que el hombre no recurre para nada a la inteligencia ni le atribuye ninguna causalidad en la ordenación de las cosas, sino que aduce como causas aires, éteres, aguas y otras muchas cosas absurdas. Me pareció que había sucedido algo muy parecido a como si uno afirmara que Sócrates hace todo lo que hace con inteligencia, y, luego, al intentar exponer las causas de lo que hago, dijera que ahora estoy aquí sentado por esto, porque mi cuerpo está formado por huesos y tendones, y que mis huesos son sólidos y tienen articulaciones que los separan unos de otros, y los tendones de contraerse y distenderse, y envuelven los huesos junto con las carnes y la piel que los rodea. Así que al balancearse los huesos en sus propias coyunturas, los nervios al relajarse y tensarse a su modo hacen que yo sea ahora capaz de flexionar mis piernas, y ésa es la razón por la que estoy yo aquí sentado con las piernas dobladas.³⁰⁵

Y a la vez, respecto de que yo dialogue con vosotros diría otras causas por el estilo, aduciendo sonidos, soplos, voces y otras mil cosas semejantes, descuidando nombrar las causas de verdad: que, una vez que los atenienses les pareció mejor condenarme a muerte, por eso también a mí me ha parecido mejor estar aquí sentado, y más justo aguardar y soportar la pena que me imponen. Porque, ¡por el perro!, Según yo opino, hace ya tiempo que estos tendones y estos huesos estarían en Mégara o en Beocia, arrastrados por la esperanza de lo mejor, si no hubiera creído que es más justo y más noble soportar la pena que la ciudad ordena, cualquiera que sea, antes de huir y desertar.

Pero llamar causas a las cosas de esa clase es demasiado absurdo. Si uno dijera que sin tener cosas semejantes, es decir, tendones y huesos y todo lo demás que tengo, no sería capaz de hacer lo que decido, diría cosas ciertas. Sin embargo, decir que hago lo que hago a causa de ellas, y eso al actuar con inteligencia, y no por la elección de lo mejor, sería un enorme y excesivo abuso de expresión. Pues eso es no ser capaz de distinguir que una cosa es lo que es la causa de las cosas y otra aquello sin lo cual la causa no podría nunca ser causa. A esto me parece que los muchos que andan a tientas como en tinieblas, adoptando un nombre incorrecto, lo denominan como causa. Por este motivo, el uno implantado un

(305) Obsérvese aquí el juego que se establece entre lo que se está diciendo y el mito (esas pieles respecto a las "12 capas", o también ese balanceo respecto al "columpio").

*torbellino en torno a la tierra hace que así se mantenga la tierra bajo el cielo, en tanto que otro, como a una ancha artesa le pone por debajo como apoyo el aire.*³⁰⁶

En cambio, la facultad para que estas mismas cosas se hallen dispuestas del mejor modo y así estén ahora, ésa ni la investigan ni creen que tenga una fuerza divina, sino que piensan que van a hallar alguna vez un Atlante más poderoso y más inmortal que éste y que lo abarque todo mejor, y no creen para nada que es de verdad el bien y lo debido lo que cohesiona y mantiene todo.

Pues yo de tal género de causa, de cómo se realiza, habría sido muy a gusto discípulo de cualquiera. Pero, después de que me quedé privado de ella y de que no fui capaz yo mismo de encontrarla ni de aprenderla de otro –dijo-, ¿quieres, Cebes, que te haga una exposición de mi segunda singladura en la búsqueda de la causa, en que me ocupé?

*- Bueno, y ahora también –preguntó Cebes-, ¿qué opinión tienes sobre eso mismo?*³⁰⁷

- Examina ahora también esto. Creía yo tener una opinión acertada cuando un hombre alto que estaba junto a otro bajo me parecía que era mayor por su cabeza, y así también un caballo respecto de otro caballo. Y en cosas aún más claras que éstas: el doble codo ser mayor que el codo por llevarle de ventaja la mitad de su extensión.

- A mí sí –contestó Cebes.

- Escucha, pues, que voy a contártelo. El caso es que yo, Cebes, cuando era joven, estuve asombrosamente ansioso de ese saber que ahora llaman “investigación de la naturaleza”. Porque me parecía ser algo sublime conocer las causas de las cosas, por qué nace cada cosa y por qué perece y por qué es. Y muchas veces me devanaba la mente examinando por arriba y abajo, en primer lugar, cuestiones como éstas: ¿es acaso cuando lo caliente y lo frío admiten cierto grado de putrefacción, según dicen algunos, cuando se desarrollan los seres vivos? ¿Y es la sangre con la que pensamos, o el aire, o el fuego? ¿O ninguno de estos factores, sino que el cerebro es quien presenta las sensaciones del oír, ver y oler, y a partir de ellas puede originarse la memoria y la opinión, y de la memoria y la opinión, al

(306) En referencia nuevamente al mito, ahora, Sócrates intenta explicar ese nuevo rumbo que encuentra para interpretar las causas del mundo. Primero lo diferencia de lo extático, representado por ese “torbellino” (pues así se nos dice desde lo chamánico que se penetra en ese otro mundo), y luego de ese otro camino que se refiere a el de aquellos que sin experimentar las iniciaciones conjeturan sobre ellas hablando de lo invisible.

(307) Si seguimos relacionando este relato con el mito, esta irrupción de Cebes parece correlativa a la que allí hizo Simmias.

afirmarse, de acuerdo con ellas, se origina el conocimiento? Y, además, examinaba las destrucciones de esas cosas, y los acontecimientos del cielo y la tierra, y así concluí por considerarme a mí mismo como incapaz del todo para tal estudio. Te daré un testimonio suficiente de eso. Que yo incluso respecto de lo que antes sabía claramente, al menos según me parecía a mí y a los demás, entonces con esta investigación me quedé tan engegucido que desaprendí las cosas que, antes de eso, creía saber, por ejemplo, entre otras cosas, por qué crece un ser humano. Pues antes creía que eso era algo evidente para cualquiera, que era por el comer y beber.

Cuando a partir de los alimentos se añadían carnes a las carnes y hueso a los huesos, a así, según el mismo cálculo, a las demás partes se les añadía lo connatural a cada una, y entonces, en resumen, el volumen que era pequeño se hacía luego mayor, así también el hombre pequeño se hacía grande. Así lo creía entonces. ¿No te parece que sensatamente?

- *Pues sí que quiero –contestó Cebes.*³⁰⁸

Entonces, Sócrates, demorándose durante un rato y examinando algo consigo mismo, dijo:

- No es nada trivial, Cebes, el asunto que investigas. Porque hay que ocuparse a fondo y en conjunto de la causa de la generación y de la destrucción. Así que yo voy a contarte sobre este tema, si quieres, mis propias experiencias. Luego, si te parecen útiles las cosas que te diga, puedes usarlas para apoyar lo que tú dices.

Y Cebes contestó:

- Lo que es yo, no necesito ni añadir ni suprimir nada por el momento. Eso es lo que digo.

- Amigo mío dijo Sócrates-, no hables demasiado, no sea que algún maléfico nos envuelva el razonamiento que va a darse. Pero de eso ya se ocupará la divinidad³⁰⁹; nosotros, a la manera homérica, yendo al cuerpo a cuerpo, probemos si dices algo firme. Lo fundamental de lo que expones es algo así: Pretendes que quede demostrado que nuestra alma es indestructible e inmortal, si es que un filósofo que

(308) Expresión que entiendo por: -“pues sí que quiero saber más, Sócrates”. Recordemos también la segunda interrupción de Simmias en el mito, (aunque en este caso esta irrupción se alargue en un paréntesis) de la que debemos esperar a continuación algo semejante a una conclusión. Conclusión que abre, tras el silencio de Sócrates, una nueva parte del diálogo.

Sócrates en todo este recorrido plantea que aun siendo una la causa verdadera de los opuestos, ésta depende siempre de otras relativas, sin parecer tener una resolución. Señala igualmente que esto se debe a la ceguera que producen las creencias. ¿Pero qué hay de esa causa?

En cuanto a la inversión que estoy realizando, es interesante señalar las relaciones evidentes que existen entre este relato y el mito, ante lo cual no sería descabellado decir que Platón está argumentando a partir de él.

va a morir, en la confianza y la creencia de que, cuando haya muerto, allí lo pasará bien, mucho mejor que si acabara de vivir en otro tipo de vida, no haya mantenido una confianza insensata y boba. El mostrar que el alma es algo firme, de forma divina, y que ya existía antes de que nosotros nacióéramos, no impide en nada, dices, todo eso, que no indique inmortalidad³¹⁰, sino sólo que el alma es algo muy duradero y que ya existía antes en algún lugar durante un tiempo incalculable, y que conocía y realizaba un montón de cosas. Pero en nada más “prueba” que era inmortal, sino que el mismo hecho de allegarse a un cuerpo humano le es a ella el principio de su destrucción, como una enfermedad. Y pasando fatigas viviría entonces esta vida y, al final, se destruiría en lo que llamamos muerte. Y afirmas también que nada difiere si se allega al cuerpo una sola vez o si muchas, al menos respecto del temor que todos sentimos. Pues conviene sentir temor, si es que uno no es insensato, a quien no sabe ni puede dar razón de que es inmortal. Esto es más o menos, creo, Cebes, lo que dices. Y a propósito, lo reexpongo repetidamente para que no se nos pase algo por alto, y para que añadas o suprimas algo, si tú quieres.³¹¹

- Me parece que tú lo encontrarás –dijo Cebes-. Que este razonamiento acerca de la armonía lo has expuesto, a mi parecer, de modo sorprendente. Pues al decir Simmias en que tenía dificultades, me preguntaba muy a fondo si alguien podría manejar algo contra su argumento. Muy sorprendente, pues, me pareció enseguida que no resistiera el primer embate de tu argumento. No me sorprendería ya que también al argumento de Cadmo le pasara lo mismo.³¹²

(309) Merece tenerse en cuenta esta última frase por dos razones: la primera es que podemos tomar tanto a los Titanes y a las divinidades como opuestos absolutos, la segunda es que esta frase dirigida hacia el futuro puede ser tomada como una anticipación al final de este diálogo.

Refiriéndome a esto, en el comentario que he hecho del mito, ya he mencionado una razón que me llevaba a invertir su cuerpo principal a pesar de encontrar ciertas anomalías. Tal vez aquí ese “*Pero de eso ya se ocupará la divinidad*”, esté haciendo mención a esa misma razón, pues es al final del diálogo donde encontraremos a Apolo frente a la “oscura” Artemis.

Respecto a esta dirección que va de lo titánico a las divinidades, también podemos pensar que progresivamente esta parte del discurso va a hacerse más sutil y etérea. Veremos que ahora nos hablará de la armonía mientras que antes lo ha hecho de las “matemáticas” y la “geometría”.

(310) Respecto a la coherencia de la inversión que estoy realizando, recordar la diferencia establecida ente inmortal e imperecedero.

(311) Creo que esta parte, aun siendo reiterativa en su lectura convencional, es necesaria cuando tenemos en cuenta la posibilidad de su lectura inversa. Además sirve tanto de recapitulación como de introducción a esta nueva argumentación del diálogo.

(312) Merece la pena pensar a fondo, tal y como lo hace Cebes, sobre si el tema de la armonía ha sido tratado ya o no, pues en principio parece que no lo ha sido, lo que haría de esta inversión algo incongruente. Sin embargo, cuando pensamos en la simplicidad o complejidad del Hades, nos damos cuenta que constantemente podía haber estado presente, pues la armonía puede ser definida como aquello por lo que las partes quedan unidas.

- ¡Vaya, pues! –dijo Sócrates-. Lo de Armonía, la Tebana, se nos hizo propicio, según parece, atinadamente. ¿Qué pasará ahora con Cadmo, Cebes? ¿Cómo nos lo propiciaremos y con qué argumento?

- Así es –contestó.

- Por consiguiente, amigo, de ningún modo está bien para nosotros que se diga que el alma es una cierta armonía. No estaríamos de acuerdo, según se ve, ni con Homero, divino poeta, ni tampoco con nosotros mismos

- ¡Por Zeus, Sócrates, así me lo parece!

- Pues ¿qué? ¿Ahora no parece que hace todo lo contrario, al guiar a todo aquello de lo que se afirma que ella resulta, y oponerse casi en todo a lo largo de toda la vida y gobernarlo de maneras varias, unas veces por medio de castigos más violentamente y con dolores, en el caso de la gimnástica y de la medicina, y otras de modo más suave, bien amenazando, bien aconsejando, al dialogar con los deseos, los enfurecimientos y los temores, como si ella fuera ajena a tal objeto?

Un buen ejemplo es lo que Homero ha escrito en algún lugar de la Odisea, donde de Odiseo dice: “Golpeándose el pecho amonestó a su corazón con esta frase: Sopórtalo, pues, corazón, que cosas más perras soportaste antaño.

¿Acaso crees que el poeta compuso estos versos pensando que el alma era una armonía y sólo capaz de ser conducida por los sentimientos del cuerpo, o más bien que era capaz de conducirlos ella y dominarlos, y que era ella algo mucho más divino que según la armonía?

- Lo hemos reconocido. ¿Cómo no?

- Ahora bien, ¿no reconocimos, además, en nuestro coloquio de antes que el alma, de ser una armonía, jamás podría cantar en sentido contrario a las tensiones, relajaciones, vibraciones y cualquier otra afección que experimentaran aquellos elementos de los que ella resulta componerse, sino que seguiría a éstos y jamás los guiaría?³¹³

- Desde luego que sí.

- ¿Acaso cediendo a las afecciones del cuerpo u oponiéndose a ellas? Quiero decir algo como esto, que, por ejemplo, al estar con fiebre y calentura (el alma)³¹⁴ impulsa a lo contrario, a no beber, y teniendo hambre a no comer, y en otros muchos casos vemos que el alma se opone a las inclinaciones del cuerpo. ¿O no?

(313) La pregunta que parece hacerse Sócrates es la siguiente: si por un lado consideramos que el alma ha de pertenecer a los opuestos radicales, por otro, parece pertenecer a los relativos, (tal y como se deducía en su recorrido personal en el que encontraba dos tipos de causas diferentes).

(314) Ya hemos visto en la primera parte del diálogo esta referencia a la enfermedad, la fiebre y al calor.

- Yo no.³¹⁵

- ¿Qué? –prosiguió-. ¿De todo lo que hay en el ser humano dices que hay otra cosa que mande, si no el alma, y especialmente si es sensata?

- No, en modo alguno –contestó.

- ¿Es que te parece que nuestro argumento está bien expuesto –dijo él- y que puede suceder eso, si es correcta la hipótesis de que el alma es armonía?

- Así me lo parece, Sócrates –contestó.

- Por lo tanto, de acuerdo con ese razonamiento nuestro todas las almas de todos los seres vivos serán igualmente buenas, si es que resultan ser por naturaleza todas igualmente eso mismo, almas.

- ¿Cómo podría, de acuerdo con lo que hemos reconocido?

- Ni, por tanto, el alma, siendo por completo alma, de la maldad.

- No, ciertamente.

- Y es más, Simmias, de acuerdo con el razonamiento correcto, ninguna alma participará de la maldad, si es que es una armonía. Pues, ciertamente, siendo ella por completo eso mismo, armonía, nunca podría participar de la inarmonía³¹⁶.

- En nada más.³¹⁷

- Y en tal estado ³¹⁸, ¿acaso puede participar en algo más de la maldad o de la virtud un alma que otra, si es que la maldad fuera una inarmonía y la virtud una armonía?

- No, desde luego.

- Y en tal estado, ¿no puede participar en mayor medida ni de la armonía ni de la inarmonía?

- Desde luego que no.

- Por tanto, el alma, puesto que no es ni más ni menos que otra alma eso mismo, alma, ¿no está armonizada ni más ni menos?

(315) Pensemos en que esta respuesta, aun siendo contraria a la dada en la lectura convencional del “Fedón”, no deja de ser coherente.

(316) Respecto a la coherencia de esta inversión, señalar que se está refiriendo a la primera parte que hemos visto del diálogo.

(317) “En nada más” puede referirse a suponer que el alma pertenece a lo opuesto relativo o a lo absoluto, pero a ninguna otra cosa al margen de estas dos posibilidades.

(318) Si Simmias se refiere a esta segunda interpretación que hago, merece recordarse lo que ya he tratado respecto a la noción de estado en la introducción a esta obra.

- Por igual.³¹⁹

- ¿La que no está ni más ni menos armonizada participa de la armonía en más o en menos, o por igual?

- Lo es.³²⁰

- Y la armonía que no es ni más ni menos no está armonizada ni más ni menos. ¿Es así?

- Desde luego.

- Sin embargo, está ya reconocido –dijo– que un alma no lo es en nada más ni menos que otra alma. Y el reconocimiento éste afirma que en nada es más ni mejor ni menos e inferior una armonía que otra armonía. ¿O bien?

- No sé yo –dijo Simmias– qué decirte. Pero está claro que algo por el estilo podría decir el que postule eso.

- Entonces, los que postulan que el alma es armonía, ¿qué dirán que son éstas, la virtud y la maldad, en las almas? ¿Acaso de nuevo alguna otra armonía o inarmonía? ¿Qué la una está bien armonizada, el alma buena, y, siendo armonía, tiene dentro de sí otra armonía, mientras que la otra es inarmónica ella y no tiene otra armonía dentro de sí?³²¹

- Verazmente, desde luego.

-Venga, pues, ¡por Zeus! ¿Se dice que el alma que tiene inteligencia y virtud es buena, y de la que tiene insensatez y vicio que es mala? ¿Y se dice esto verazmente?

- No, en modo alguno –respondió.³²²

- ¿Sucede, pues, eso respecto del alma, de manera que aun en medida ínfima una sea más que otra, por ser más y mejor y por ser menos y peor eso mismo, alma?

- Desde luego que sí.

-¿O es que no –dijo él–, si se armoniza más y en mayor medida, si es que es posible que eso suceda, habría una armonía más y mayor, y si se armoniza menos y en menor medida, menos e inferior?

(319) Podemos pensar igualmente desde ambas posiciones, que se refiere a lo absoluto o a lo relativo, porque incluso siendo la armonía algo que surge de la comparación, en cuanto hablamos de lo absoluto, en cierta medida lo comparamos y la armonía automáticamente pasa a colocarse por encima de este absoluto.

(320) Antes se decía que el alma no podía ser otra cosa fuera de lo absoluto o lo relativo. Ahora, se nos dice que tal “estado” parece situarse fuera de todo ello, posibilitando el acceso a ese otro nivel que nos habla “de lo que es”.

(321) Creo que estas preguntas insisten en el comentario que acabo de realizar y que Platón redunda en ello pues lo considera importante.

(322) Respuesta otra vez contraria a la que encontraríamos en su lectura convencional y que sin embargo sigue resultando coherente ante el razonamiento que hemos visto.

- No entiendo –contestó.³²³

- ¿Qué más? ¿No resulta la armonía ser así, cada armonía, según como sea armonizada?

- Mucho, en efecto –contestó.

- Mucho dista entonces la armonía de poderse mover o sonar o de oponerse en algún sentido a las partes de ella misma.

Estaba de acuerdo.

- ¿No le corresponde, por tanto, a la armonía conducir a eso de lo que está formada, sino seguirlo?

Estuvo de acuerdo.

- ¿Ni tampoco, por consiguiente, hacer algo, según creo, o padecer algo distinto de lo que aquéllos hagan o padezcan?

- De ningún modo.³²⁴

- ¿Y qué te parece, Simmias –dijo él-, de este aspecto: te parece que a la armonía o a alguna composición le conviene el ser de modo distinto a como son aquellos elementos de los que se compone?

- Prefiero mucho más el primero, Sócrates –dijo él-. Pues este otro se me ocurrió sin demostración de acuerdo con cierta verosimilitud y conveniencia, como opina también la mayoría de la gente. Pero yo soy consciente de que los argumentos que se fabrican sus demostraciones por medio de verosimilitudes son embaucadores, y si uno no se pone en guardia ante ellos, le engañan del todo con mucha facilidad, tanto en geometría³²⁵ como en todos los demás asuntos.

Pero el razonamiento acerca de la rememoración y el aprendizaje ha sido expuesto mediante una propuesta digna de ser aceptada. Quedó dicho, en efecto, que nuestra alma existe incluso antes de llegar al cuerpo, a la manera como existe la realidad que tiene el apelativo de “lo que es”. Y yo esta hipótesis, según me convenzo, la he aceptado cabal y correctamente. Así pues, me es necesario, según parece, por tal razón no admitirme ni a mí ni otro la afirmación de que el alma es

(323) Creo que Sócrates está intentando definir alma como “estado”, por eso Simmias de momento no le entiende.

Advertir que a causa de esta incomprensión de Simmias, Sócrates se remonta de nuevo al principio de la argumentación desde un punto de vista diferente.

(324) Semejante a lo que ha ocurrido en el argumento anterior, ahora Simmias contesta negativamente pues sólo puede ser una cosa o la otra.

(325) Tal y como ya he dicho que se hablaba en la primera parte del diálogo y que ha servido para este razonamiento dividido en dos partes.

armonía.³²⁶

- Pues éste ³²⁷ –dijo- no lo tienes bien entonado. Así que mira cuál de los dos razonamientos eliges: que el conocimiento es recuerdo o que el alma es una armonía.

- Le conviene, sí –dijo Simmias.³²⁸

- Ahora bien dijo él-, si es que a algún razonamiento le conviene estar bien entonado es a éste de la armonía.

- De ningún modo –dijo Simmias.³²⁹

- ¿Adiertes, pues –dijo él-, que eso es lo que llegas a decir cuando afirmas que el alma existe antes de llegar a la forma del ser humano y al cuerpo, y que ella existe formada de elementos que aún no son? Pues, en efecto, la armonía no es para ti algo como eso a lo que comparas, sino que primero están la lira, las cuerdas y los sonidos, aún sin armonizar, y al final la armonía se compone de todos ellos y se destruye antes de ellos. Así que ¿cómo va a entonar este razonamiento tuyo con aquel otro?³³⁰

- De ningún modo, Sócrates –contestó.

Entonces replicó Sócrates:

- Sin embargo te va a ser necesario, oh huésped tebano, cambiar de opinión, si es que se mantiene esa creencia de que la armonía es, de un lado, una cosa compuesta, y que, de otro, al alma es una cierta armonía formada de los elementos en tensión en el cuerpo. Pues, sin duda, no te admitirás a ti mismo afirmar que estaba compuesta la armonía antes de que existieran aquellos elementos de los que ella debía formarse. ¿Acaso lo admitirás?

- Pues bien dijo Simmias-, también yo estoy en esa disposición, y mucho me asombraría si alguna vez llegara a otra opinión sobre este tema.

(326) El tema de la rememoración todavía no ha salido explícitamente, hecho que pondría en entredicho toda esta inversión que estoy realizando.

Sin embargo, sostengo que Simmias pudiera estar refiriéndose a ese intento por parte de Sócrates por definir el alma como “estado”, tema que sí se ha tratado. Lejos de entender rememorar por recordar, tal y como acostumbramos a tomarlo nosotros, los griegos entendían por rememorar ese “estado” atemporal en el que el aedo se introducía para recoger sus relatos.

(327) Eso lo interpreto por: “- Pues este razonamiento –dijo”

(328) Parece que con esta respuesta Simmias se sigue refiriendo a que prefiere el primer argumento y que tal “estado” depende de la armonía.

(329) Intentando dar respuesta a esta nueva contestación contraria a la lectura convencional, creo que Simmias contesta negativamente ya que considera el razonamiento como medio y por tanto lo considera inarmónico. La armonía sería, para él, algo semejante a una conclusión pero no al razonar en sí.

(330) Argumento que parece referirse al de Anaxágoras.

- Por mi parte yo –dijo Cebes- quedé entonces admirablemente persuadido por él y ahora sigo apoyándolo como a ningún razonamiento.

- ¿Qué decís, pues –dijo él-, de aquel razonamiento según el cual afirmábamos que el aprender era recordar, y que, siendo eso así, era necesario que nuestra alma hubiera existido ya en algún lugar antes de quedarse encadenada a este cuerpo?

- Unos sí y otros no –dijeron los dos.³³¹

- Ahora bien –preguntó-, ¿no admitís todos los razonamientos anteriores, o bien unos sí y otros no?

Ambos concordaban en que era así.

- Por tanto, en primer lugar –dijo-, hemos de precavernos de esto, y no dejemos entrar en nuestra alma la sospecha de que hay riesgo de que no haya nada sano en los argumentos, sino que es mucho más probable que nosotros no estemos aún sanos, pero debemos portarnos valientemente y, esforzarnos en estar sanos, tú y los demás con vistas al resto de vuestra vida, y yo con vistas a la muerte, porque yo corro el riesgo en el momento actual de no comportarme filosóficamente en este tema, sino de obrar por amor de la victoria, como los muy faltos de educación. Pues así ellos, cuando disputan acerca de algo, no se esfuerzan en meditar cómo sea el razonamiento de aquello que tratan, sino en que les parezca a los presentes del mismo modo como ellos lo presentan.

Ahora, pues, creo yo que en este momento me diferenciaré de ellos tan sólo en esto: no me empeñaré en que a los presentes les parezca ser verdad lo que digo, a no ser por añadidura, sino en que a mí mismo me parezca tal como justamente es.

Pues calculo, querido camarada –mira qué interesadamente-, que si es verdad lo que digo, está bien el dejarse persuadir. Y si no hay nada para el que muere, entonces, al menos durante este tiempo mismo de antes de morir, seré menos molesto a los presentes sin lamentarme, y esa insensatez mía no va a perdurar – pues sería malo-, sino que va a concluir al poco tiempo. Preparado ya así, Simmias y Cebes, voy –dijo él- al razonamiento. Vosotros, por tanto, si me hacéis caso, os cuidaréis poco de Sócrates y mucho más de la verdad, y si en algo os parece que digo lo cierto, lo reconoceréis, pero si no, os opondréis con toda razón, precaviéndoos de que yo en mi celo no os engañe a la vez que me engaño a mí mismo, y me marche, como una abeja, dejándoos clavado el aguijón.

Conque hay que marchar –dijo-. Primero apuntadme lo que decíais, si es que os parece que no lo recuerdo. El caso es que Simmias, según pienso, desconfía y teme

(331) Observar que se refieren a que la rememoración siempre se representa como una argumentación, pero esto no significa que todo razonamiento sea una rememoración.

*que el alma, aun siendo algo más divino más bello que el cuerpo, perezca antes al ser como un tipo de armonía. Cebes, en cambio, me pareció que me concedía esto: que el alma era más duradera que el cuerpo, pero veía esto incierto para cualquiera, que el alma, tras gastar muchos cuerpos y muchas veces, tras abandonar el último cuerpo, no perezca entonces también ella, y que eso sea justamente su muerte, la destrucción del alma, puesto que el cuerpo no cesa de morirse repetidamente. ¿Es entonces este u otro tema, Simmias y Cebes, lo que tenemos que examinar?*³³²

*- ¡Por Zeus! – dije yo-, sí que sería lamentable.*³³³

*- Conque, Fedón, sería lamentable el lance, si siendo un razonamiento verdadero, firme y susceptible de comprensión, luego por encontrarse junto a otros razonamientos que son de esa clase*³³⁴*, que a los mismos unas veces parecen verdaderos y otras no, uno no se echara la culpa a sí mismo ni a su propia inteligencia, sino que concluyera en su resentimiento por rechazar alegremente la culpa de sí echarla a los razonamientos y, desde entonces, pasara el resto de su vida odiando y calumniando a los razonamientos, y se queda privado de la verdad y del conocimiento real de las cosas.*

- Desde luego –dije yo- que dices verdad.

*- Probable, en efecto –dijo-. Pero no es por ahí por donde son semejantes los razonamientos a los humanos –yo ahora, más bien, te seguía a ti que guiabas la marcha-, sino en ese otro respecto, en que, cuando uno se confía en un argumento como verdadero, sin la técnica en los argumentos, también después opina que es falso, siéndolo unas veces y no siéndolo otras, así le sucede con uno y con otro, repetidamente. Y sobre todo los que se dedican a los razonamientos contrapuestos, sabes que acaban por creerse sapientísimos y por sentenciar por sí solos que en las cosas no hay ninguna sana ni firme ni tampoco en los razonamientos, sino que todas las cosas sin más van y vienen arriba y abajo, como las aguas de Euripo, y ninguna permanece ningún tiempo en nada.*³³⁵

(332) Pensemos en esta última pregunta de Sócrates, pues parece que en esta inversión el tema del alma no está en primer plano y que es mucho más importante aquí distinguir entre qué cosas pueden considerarse relativas o absolutas y determinar cuáles son las causas por las que en ocasiones confundimos entre su pertenencia a unos u otros ámbitos.

(333) Entiendo que dice: -“Sí que sería lamentable que no actuásemos como dices”.

(334) Sócrates evidentemente se refiere a las rememoraciones.

(335) Hablando sobre la coherencia de esta inversión, vemos que por fin Sócrates nos habla de esas causas por las que confundimos lo absoluto por lo relativo. En este sentido también es interesante la reaparición de Fedón pues de nuevo le sirve a Platón para resaltar una conclusión.

- *Es probable –dije yo.*
- *¿No crees, pues –dijo-, que si se propusiera un certamen de maldad, incluso ahí serían pocos los que se mostraran los primeros?*
- *Desde luego que sí –dije yo.*
- *Como pasa precisamente –dijo él- con las cosas muy grandes y muy pequeñas. ¿Crees que hay algo más raro que encontrar a un hombre tremendamente grande o pequeño, o a un perro o a cualquier otro ser? ¿O, en su caso, rápido, o lento, o feo o hermoso, o blanco o negro? ¿Acaso no te has dado cuenta que de todos esos seres los destacados en los extremos son raros y pocos, mientras que los del intermedio son corrientes e incontables?*
- *¿Cómo dices?- repliqué yo.*
- *¿Y no es algo feo –preguntó él- y resulta claro que el tal individuo sin pericia en los asuntos humanos intenta tratar a las personas? Porque, sin duda, si los tratara con pericia, habría advertido que sucede esto: que los buenos y los malos son muy pocos los unos y los otros, y muchísimos los del medio.*
- *En efecto –dije yo.*
- *No vayamos a hacernos “misólogos” –dijo él- como los que se hacen misántropos. Porque no se puede padecer mayor mal que el de odiar los razonamientos. Y la misología se origina del mismo modo que la misantropía. Pues la misantropía se infunde al haber confiado en algo a fondo sin entendimiento, y al considerar que una persona es enteramente auténtica, sana y de fiar, y descubrir algo más tarde que ésta es malvada y engañosa, y de nuevo con otra, y cuando esto le ha pasado a uno muchas veces y especialmente con los que uno podía creer más íntimos y más familiares, chocando a menudo, al final acaba por odiar a todos y piensa que nada de nadie es sano en absoluto. ¿O no te has percatado que eso se produce así?*
- *¿Cuál es ése?- respondí.³³⁶*
- *No habrá diferencia- dijo-. Pero primero tomemos la precaución de no experimentar un cierto sentimiento.³³⁷*
- *Te llamo desde luego –dije-, pero no como Heracles, sino como Yolao a Heracles.*
- *Entonces llámame a mí en tu ayuda, como tu Yolao, mientras que todavía hay luz.*

(336) De lo cual entiendo: -“¿Cómo distinguir entonces?”

(337) Sócrates entonces parece distinguir entre pensamientos que siendo iguales pueden significar cosas diferentes según el sentimiento de donde provengan. Sea o no esta interpretación acertada, Sócrates opina que el sentimiento muchas veces es otra causa de nuestro engaño.

- Pero es que- dije yo- se dice que contra dos ni siquiera Heracles es capaz.
- Hoy -dijo- también yo me cortaré los míos y tú éstos, si es que el razonamiento se nos muere y no somos capaces de revivirlo. Que yo, si fuera tú y se me escapara el argumento, haría el juramento, a la manera de los argivos, de no dejarme el pelo largo hasta vencer retomando el combate al argumento de Simmias y Cebes.
- ¿Por qué? – le dije yo.
- No, si es que me haces caso.
- Parece ser, Sócrates- contesté.³³⁸

FEDÓN

Yo te lo diré. Me hallaba yo a su derecha, sentado junto a su cama en un taburete, y él bastante más elevado que yo. Acariciándome entonces la cabeza y agarrándome los cabellos que me caían sobre el cuello –pues acostumbraba, en alguna ocasión, a jugar con mis cabellos-, dijo: - Mañana tal vez, Fedón, te cortarás estos hermosos cabellos.

EQUÉCRATES

¿Y cómo?

FEDÓN

En verdad, Equécrates, que, aunque muy a menudo había admirado a Sócrates, jamás sentí por él mayor aprecio que cuando estuve allí a su lado. Porque yo admiré extraordinariamente en él primero esto: qué amablemente, y con qué afabilidad y afecto aceptó la réplica de los jóvenes, y luego cuán agudamente advirtió lo que nosotros habíamos sentido bajo el peso de sus argumentos, y qué bien, además, nos curó y, como prófugos y derrotados, nos volvió a convocar y nos impulsó a continuar en la brega y a atender conjuntamente al diálogo.

EQUÉCRATES

¿Por los dioses, Fedón, que os disculpo! Pues también a mí al oírte relatar ahora tal cosa se me ocurre preguntarme: “¿A qué discurso ya vamos a dar crédito? Pues tan convincente como era el argumento que Sócrates formulaba, ahora ha caído en la incertidumbre”. A mí, pues, ahora y siempre me cautiva admirablemente ese razonamiento de que nuestra alma es una especie de armonía, y cuando ahora fue expuesto me recordó que también a mí me había parecido eso. Así que bien necesito de nuevo, como desde un comienzo, algún otro argumento

(338) Decir de todo este último fragmento que no se lee bien. Además, toda esta nueva ruptura del diálogo que se establece justo a continuación me parece innecesaria pues ya ha vuelto a aparecer Fedón en la conversación destacándose así las causas de la confusión. Igualmente se lee con dificultad el principio del diálogo tras esta interrupción. Todo ello me lleva a pensar que ha sido un añadido realizado posteriormente.

*que venga a convencerme de que el alma del que muere no perece con él. Dime, pues, ¿por Zeus!, ¿cómo Sócrates contrarrestó esa objeción? ¿Y qué? ¿También él, como de vosotros cuentas, se mostró apesadumbrado en algo, o no, sino que vino suavemente en socorro de su argumentación? ¿Y la socorrió cabal, o insuficientemente? Todo eso cuéntanoslo lo más puntualmente que puedas.*³³⁹

- Ya lo digo -repuso Cebes-. Es que me parece que el razonamiento permanece aún en el mismo punto y, lo que ya decíamos en la conversación anterior, conserva el mismo defecto. Respecto a que nuestra alma ya existía antes de acceder a esta figura (humana), no me retracto en confirmar que está demostrado muy hábilmente y, si no es gravoso decirlo, también muy suficientemente. Pero que, cuando nosotros muramos, aún exista en algún lugar, no me parece de igual modo. No le concedo a la objeción de Simmias que no sea más fuerte y más duradera que el cuerpo el alma. Pues me parece que en todo esto le aventaja en mucho. ¿Entonces por qué, me puede decir el razonamiento, todavía desconfías, cuando ves que, al morir el individuo, la parte que es más débil aún subsiste? ¿No te parece que lo que es más duradero es necesario que aún se conserve durante ese tiempo? Pero respecto a esta pretensión, examina lo siguiente, por si tengo razón. El caso es que necesito, según parece, también yo, como Simmias, recurrir a un símil.

Me parece, pues, a mí que esto se dice como si uno acerca de un viejo tejedor que ha muerto dijera este argumento: que el hombre no ha muerto, sino que existe sano y salvo en algún lugar, y adujera como prueba testimonial el manto que lo cubría y que él había tejido, que estaba a salvo y no había perecido, y, si uno desconfiara de eso, le preguntaría si es más duradero el género de un hombre o el de un manto que está en uso y lo llevan, y al responder el otro que mucho más el del hombre, creería que tenía ya demostrado que de un modo absoluto el hombre estaba sano y salvo, puesto que aquello que era menos duradero no había perecido después de muchos de aquéllos, pero antes del último, supongo, y de ningún modo por tal motivo es el ser humano más grosero ni más débil que un manto.

Y esta misma comparación, creo, podría admitirla el alma con relación al cuerpo, y si alguno dijera estas mismas cosas de una y otro me parecería hablar

(339) A pesar del comentario anterior, señalar que si la primera interrupción del diálogo mediante la conversación paralela entre Fedón y Equécrates había supuesto un intento por enmarcar la conclusión de la primera parte, ahora creo que ha de ser tomada como una introducción a un nuevo tema o parte de la obra en la que se tratará de unificarlo todo.

*atinadamente, en el sentido de que el alma es muy duradera, y en cambio el cuerpo es más débil y de menor duración. Entonces podría argumentar que cada alma gasta muchos cuerpos, y especialmente cuando vive muchos años –pues acaso el cuerpo fluye y perece aun en vida del individuo, mientras que el alma reteje de continuo lo que se va gastando-, y, no obstante, puede ser necesario que, cuando perezca el alma, se halle con su último tejido y entonces ella perezca antes que éste solo, y al morir el alma entonces ya el cuerpo evidencia su naturaleza débil y pronto se pudra y desaparezca. De manera que atendiendo a este argumento no es válido confiar en que, una vez que hayamos muerto, nuestra alma va a subsistir todavía en algún lugar. Pues aun si alguien concediera al que argumenta incluso más de lo que tú dices, concediéndole que no sólo nuestras almas existían en el tiempo anterior a nuestro nacer, sino que nada impide que, incluso después de morir, aún perduren las de algunos, y que existas, y que muchas veces renazcan y que mueran repetidamente –puesto que es por naturaleza algo tan fuere el alma que resiste el llegar a ser muchas veces-, concediéndole esto, aún no le admitiría lo otro, que el alma no se fatigue en los sucesivos nacimientos y no concluya al fin por perecer en una de esas muertes. Pero esa muerte y la separación esa del cuerpo que al alma le aporta la destrucción, nadie puede afirmar que la conozca –ya que es imposible de percibir para cualquiera de nosotros-. Y si esto es así, no le conviene a nadie confiar ante la muerte, a no ser para confiar estúpidamente, si no puede demostrar que el alma es enteramente inmortal e imperecedera. En caso contrario, forzoso es que quien va a morir sienta temor por su propia alma de que en la próxima separación del cuerpo perezca completamente.*³⁴⁰

Después de haberles oído hablar, todos nos sentimos a disgusto, según nos confesamos después unos a otros, porque nos parecía que, cuando ya estábamos fuertemente convencidos por el razonamiento de antes, de nuevo nos habían confundido y nos precipitaban en la desconfianza no sólo respecto de los argumentos dichos antes, sino también respecto a los que iban a exponerse, temiendo que no fuéramos jueces dignos de nada, o bien que los temas mismos fueran en sí poco de fiar.

Entonces Sócrates le miró penetrantemente, como acostumbraba a hacer muchas veces, y sonriendo respondió:

- Justo, desde luego, es lo que dices Simmias. Si alguno de vosotros está mejor

(340) Ya he mencionado, según lo que nos decía Equécrates, que el diálogo ahora va a tratar de establecer una unificación entre lo absoluto y lo relativo. Entiendo que aquí Cebes, desde esta perspectiva, insiste en que de lo absoluto nada podemos saber a ciencia cierta mientras permanezcamos en lo relativo.

preparado que yo, ¿por qué no le da respuesta? Porque parece que ha manejado su razonamiento con coraje. No obstante, me parece que, antes de la respuesta, es conveniente escuchar a Cebes qué es lo que, por su parte, él le reprocha al coloquio, a fin de que, dándonos un tiempo, deliberemos qué vamos a contestar, y luego, tras oírle, lo admitiremos, si es que parece decir algo acorde, o, de lo contrario, entonces defenderemos el razonamiento. Con que venga, Cebes – prosiguió-, di qué es lo que a ti, a tu vez, te perturba.³⁴¹

- A mí en este respecto –dijo él-, en el de que también acerca de la armonía, de la lira y de sus cuerdas, podría también sostener uno ese mismo argumento, que la armonía es invisible, incorpórea, y algo muy hermoso y divino que está en la lira bien ajustada, mientras que la misma lira y las cuerdas son cuerpos, y corporales, compuestos y terrestres, y congénitos a lo mortal. En tal caso, cuando uno rompa la lira, o corte o desgare sus cuerdas, también alguien podría aferrarse al mismo argumento que tú, el que es necesario que perdure aún la armonía esa y que no haya perecido. Porque, desde luego, no habría medio de que la lira aún existiera después de rasgarse sus cuerdas, e incluso las cuerdas, que son de índole mortal y no se destruiría la armonía, que es de naturaleza afín y congénita a lo divino e inmortal, pereciendo antes que lo mortal. Sino que diría que es necesario que la misma armonía existiera aún en algún lugar, y que primero se pudrirían las maderas y las cuerdas antes que a ella le pasara nada. Pues bien, Sócrates, supongo yo que tú has advertido que nosotros pensamos que el alma es algo muy semejante a eso, como si nuestro cuerpo estuviera tensado y mantenido en cohesión por lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo y por algunos otros factores de tal clase, y que nuestra alma es una combinación y una armonía de estos mismos factores cuando ellos se encuentran combinados bien y proporcionalmente unos con otros. Si, entonces, resulta que nuestra alma es una cierta armonía, está claro que, cuando nuestro cuerpo sea relajado o tensado desmedidamente por las enfermedades y otros rigores, al punto al alma se le presenta la urgencia de perecer, aunque sea divinísima como es también el caso de las otras armonías, las que se crean en los sonidos y en todas las labores de los artesanos mientras que los despojos del cuerpo de cada uno aún permanecen un largo tiempo, hasta ser quemados o pudrirse.

Mira, pues, qué vamos a decir contra este argumento, si alguno considera que el

(341) Aquí Sócrates responde a Simmias aunque quien ha hablado antes es Cebes lo que parece otra anomalía causada por la inversión, sin embargo, no lo es si entendemos que Cebes habla según la opinión de Simmias. Luego, Cebes continúa respondiendo, pero ya desde su propio punto de vista.

alma, siendo una combinación de los factores existentes en el cuerpo, en lo que llamamos muerte parece la primera.

Entonces dijo Sócrates:

- Tal vez, amigo, lo que te parece sea verdad. Con que di en qué no te parecen suficientes.

- Dices bien, Sócrates –intervino Simmias-. Ahora yo te diré lo que me tiene inquieto, y Cebes, a su vez, respecto a por dónde no acepta lo dicho. Pues a mí me parece, Sócrates, acerca de estos temas, seguramente como a ti, que el saberlos de un modo claro en la vida de ahora o es imposible o algo difícilísimo, pero, sin embargo, el no comprobar a fondo lo que se dice sobre ellos, por cualquier medio, y el desistir de hacerlo hasta que uno concluya de examinarlos por todos lados es propio de un hombre muy cobarde. Acerca de esos temas hay que lograr una de estas cosas: o aprender [de otro] cómo son, o descubrirlos, o, si eso resulta imposible, tomando la explicación mejor y más difícil de refutar de entre las humanas, embarcarse en ella como sobre una balsa para surcar navegando la existencia, si es que uno no puede hacer la travesía de manera más estable y menos arriesgada sobre un vehículo más seguro, o con una revelación divina.

“Por lo tanto, en este momento, yo, al menos, no voy a avergonzarme de preguntar, ya que tú lo has dicho, ni me reprocharé en el futuro no haber dicho ahora lo que me parece. Lo cierto es que a mí, Sócrates, cuando examino lo dicho con Cebes y conmigo mismo, no me dan la impresión de estar suficientemente probados los argumentos.”³⁴²

Y él, al oírlo, se echó a reír tranquilamente, y dijo:

- ¡Bobadas, Simmias! Pues sí que me será difícil persuadir a las demás personas de que no considero una desdicha el trance actual, cuando ni siquiera a vosotros puedo persuadiros, sino que receláis de que me encuentre ahora algo más malhumorado que en mi vida anterior. Además, según parece, os da la impresión de que en mi arte adivinatoria soy inferior a los cisnes, que en cuanto perciben que han de morir, aun cantando ya en su vida anterior, entonces entonan sus más intensos y bellos cantos, de contentos que están a punto de marcharse hacia el dios del que son servidores. Mas los humanos, por su propio miedo ante la muerte, se engañan ahí a propósito de los cisnes, ya que dicen que éstos rompen a cantar en lamentos fúnebres de muerte por la pena, y no reflexionan que ninguna ave canta

(342) A partir de esto dicho por Simmias, el diálogo parece que retomará el argumento y lo hará en términos divinos, (“...si es que uno no puede hacer la travesía de manera más estable y menos arriesgada sobre un vehículo más seguro, o con una revelación divina”)

*cuando siente hambre o frío o se duele de cualquier otro pesar, ni siquiera el ruiseñor o la golondrina o la abubilla, de quienes se afirma que cantan lamentándose de pena. Sin embargo, a mí no me parece que ellos canten al apenarse, ni tampoco los cisnes, sino que antes pienso que, como son de Apolo, son adivinos y, como conocen de antemano las aventuras del Hades, cantan y se regocijan mucho más en ese día que en todo el tiempo pasado. Con que también yo me tengo por compañero de esclavitud de los cisnes y consagrado al mismo dios, y en no peor manera que ellos poseo el don de la adivinación que procede de mi dueño, así que tampoco estoy más desanimado que éstos al dejar la vida. Así pues, a la vista es esto, hay que decir y preguntar cuanto queráis, mientras lo permitan los once magistrados de Atenas.*³⁴³

Y Simmias dijo:

*- Te diré, Sócrates, la verdad. Hace tiempo que ambos estamos con dudas, y nos exhortamos y animamos el uno al otro a preguntarte, porque deseamos escucharte, pero no nos atrevemos a molestarte por temor a que pueda serte desagradable, dada la desgracia presente.*³⁴⁴

- ¿Qué hay? ¿Es que no os parecen bien concluidas las conversaciones? Porque, sí, aún quedan muchas dudas y réplicas, si es que uno quiere recorrerlas de cabo a rabo suficientemente. Así que, si examinabais algún otro tema, no digo nada; pero si tenéis alguna duda acerca de estos de ahora, por nada vaciléis en tomar la palabra y expresar si os parece que se habría expuesto mejor de algún otro modo, y reclamad a la vez mi ayuda, si es que creéis que en algo lograréis más éxito en mi compañía.

Cuando Sócrates hubo dicho esto, entonces se hizo un silencio por largo rato, y el mismo Sócrates estaba reflexionando acerca del argumento expuesto, según parecía por su aspecto, y también los demás de nosotros. Pero Cebes y Simmias conversaban un poco entre ellos.

Sócrates lo vio y les preguntó:

- Pues no. Por el contrario, el alma de un hombre que es filósofo haría el

(343) Sócrates explica aquí algo que tal vez había quedado sin explicarse en el Proemio. Me refiero a porqué se llama a sí mismo el que ordena el discurso. Aquí nos muestra ese otro rostro de lo oscuro de Heráclito. Ahora no es Artemis quien nos guía, sino Apolo y su cualidad de anticiparse a lo que va a suceder profetizando, ordenando el futuro.

(344) Es cierto que Sócrates ya ha hablado de esto. Sin embargo también podemos pensar que ante este “mostrarse” de Sócrates, Simmias se “abre” igualmente, porque dice: “Te diré la verdad”. Ese fin último tan deseado por Sócrates, siendo este “abrirse” de Simmias consecuencia de lo que antes nos ha dicho Sócrates.

*razonamiento siguiente, y así no creería que por un lado era preciso que la filosofía la liberara, y, al liberarla, ella debía entregarse a los placeres y, a la vez, a los dolores, encadenándose a sí misma, de nuevo, y así ejecutar una labor de Penélope al manipular el telar en sentido contrario. Antes bien, consiguiendo una calma de tales sentimientos, obedeciendo al razonamiento y estando siempre de acuerdo con él, observando lo verdadero, lo divino y lo incuestionable, y alimentándose con ello, cree que debe vivir así mientras tenga vida y, una vez que haya muerto, al llegar hasta lo congénito y lo de su misma especie, quedará apartada de los males humanos. Y con semejante régimen de vida nada tremendo resulta, Simmias y Cebes [con estos preparativos], que no tema que, disgregada en la separación del cuerpo, se esfume disipada por los vientos y revoloteando y no exista en ninguna parte.*³⁴⁵

- Desde luego que no, al menos yo.

- Entonces es por eso, Cebes, por lo que los en verdad amantes del saber son ordenados y valerosos, y no por los motivos que dice la gente. ¿O es que tú los crees?

- Muy cierto es lo que dices, Sócrates –dijo Cebes.

- Porque cada placer y dolor, como si tuviera un clavo, la clava en el cuerpo y la fija como un broche y la hace corpórea³⁴⁶, al producirle la opinión de que son verdaderas las cosas que entonces el cuerpo afirma. Pues a partir del opinar en común con el cuerpo y alegrarse con sus mismas cosas, se ve obligado, pienso, a hacerse semejante en carácter e inclinaciones a él, y tal como para no llegar jamás de manera pura al Hades, sino como para partirse siempre contaminada del cuerpo, de forma que pronto recaiga en otro cuerpo y rebote en él como si la sembraran³⁴⁷, y con eso no va a participar de la comunión con lo divino, puro y uniforme.

- ¿Cómo es?

- ¿Así que en esa experiencia el alma se encadena al máximo con el cuerpo?

-En efecto, sí.

- Que el alma de cualquier humano se ve forzada, al tiempo que siente un fuerte placer o un gran dolor por algo, a considerar que aquello acerca de lo que

(345) Sócrates nos dice aquí que aunque todas esas iniciaciones son algo en lo que el pueblo también cree, desde el punto de vista del filósofo se explican de forma diferente.

(346) Clavos y broche a que, volviendo al principio, recuerdan a Dioniso o al “Edipo rey” de Sófocles, “clavándose en los ojos”.

(347) Confirmación a lo anterior pues esta saga pertenece a la tebana, de los cuales se decía que eran sembrados

precisamente experimenta tal cosa es lo más evidente y verdadero, cuando no es así. Eso sucede, en general, con las cosas visibles, ¿o no?

- ¿Qué es eso, Sócrates? –preguntó Cebes.

- Yo te lo diré –contestó-. Conocen, pues, los amantes del saber –dijo- que cuando la filosofía se hace cargo de su alma, está sencillamente encadenada y apresada dentro del cuerpo, y obligada a examinar la realidad a través de éste como a través de una prisión, y no ella por sí misma, sino dando vueltas en una total ignorancia, y advirtiéndole que lo terrible del aprisionamiento es a causa del deseo, de tal modo que el propio encadenado puede ser colaborador de su estar aprisionado. Lo que digo es que entonces reconocen los amantes del saber que, al hacerse cargo la filosofía de su alma, que está en esa condición, la exhorta suavemente e intenta liberarla, mostrándole que el examen a través de los ojos está lleno de engaño, y de engaño también el de los oídos y el de todos los sentidos, persuadiéndola a prescindir de ellos en cuanto no le sean de uso forzoso, aconsejándole que se concentre consigo misma y se recoja, y que no confíe en ninguna otra cosa, sino tan sólo en sí misma, en lo que ella por sí misma capte de lo real como algo que es en sí. Y que lo que observe a través de otras cosas que es distinto en seres distintos, nada juzgue como verdadero. Que lo de tal clase es sensible y visible, y lo que ella sola contempla inteligible e invisible. Así que, como no piensa que deba oponerse a tal liberación, el alma muy en verdad propia de un filósofo se aparta, así, de los placeres y pasiones y pesares “y terrores” en todo lo que es capaz, reflexionando que, siempre que se regocija o se atemoriza “o se apena” o se apasiona a fondo, no ha sufrido ningún daño tan grande de las cosas que uno puede creer, como si sufriera una enfermedad o hiciera un gasto mediante sus apetencias, sino que sufre eso que es el más grande y el extremo de los males, y no lo toma en cuenta.

- ¿Cómo, Sócrates?

- Por cierto que no, ¡por Zeus! –replicó él-.³⁴⁸ Así que entonces mandando a paseo todo eso, Cebes, aquellos a los que les importa algo su propia alma y que no viven amoldándose al cuerpo, no van por los mismos caminos que estos que no saben adónde se encaminan, sino que considerando que no deben actuar en sentido contrario a la filosofía y a la liberación y el encanto de ésta, se dirigen de acuerdo con ella, siguiéndola por donde ella los guía.

- No sería propio de ellos, desde luego, Sócrates –dijo Cebes.³⁴⁹

(348) Refiriéndose a esto último en lo que parece que se extralimitando.

(349) El “no hacerlo así”- que se sobreentiende.

*-Sin embargo, a la estirpe de los dioses no es lícito que tenga acceso quien haya partido sin haber filosofado y no esté enteramente puro, sino tan sólo el amante del saber. Así que, por tales razones, camaradas Simmias y Cebes, los filósofos de verdad rechazan todas las pasiones del cuerpo y se mantienen sobrios y no ceden ante ellas, y no por temor a la ruina económica y a la pobreza, como la mayoría y los codiciosos. Y tampoco es que, de otro lado, sientan miedo de la deshonra y el desprestigio de la miseria, como los ávidos de poder y de honores, y por ello luego se abstienen de esas cosas.*³⁵⁰

- Verosímil.

- En el de que es verosímil que éstos accedan a un estirpe cívica y civilizada, como por caso la de las abejas, o la de las avispas o la de las hormigas, y también, de vuelta, al mismo linaje humano, y que de ellos nazcan hombres sensatos.

- ¿En qué respecto son los más felices?

- Por tanto, los más felices de entre éstos –prosiguió- ¿son, entonces, los que van hacia un mejor dominio, los que han practicado la virtud democrática y política, esa que llaman cordura y justicia, que se desarrolla por la costumbre y el uso sin apoyo de la filosofía y la razón?

- Queda claro, ¿cómo no? –dijo.

- ¿Así que –dijo él- está claro que también las demás se irán cada una de acuerdo con lo semejante a sus hábitos anteriores?

- Sin duda –dijo Cebes-, hacia tales estirpes.

*-Y los que han preferido las injusticias, tiranías y rapiñas, en las razas de los lobos, de los halcones y de los milanos. ¿O a qué otro lugar decimos que se encaminan las almas de esta clase?*³⁵¹

- Es, en efecto, muy verosímil lo que dices.

- Por ejemplo, los que se han dedicado a glotonerías, actos de lujuria, y a su afición a la bebida, y que no se hayan moderado, éstos es verosímil que se encarnen en las estirpes de los asnos y las bestias de tal clase. ¿No lo crees?

- ¿Cuáles son esos que dices, Sócrates?

- Lógico ciertamente, Cebes. Y también que éstas no son en modo alguno las de los buenos, sino la de los malos, las que están forzadas a vagar en pago de la pena de su anterior crianza, que fue mala. Y vagan errantes hasta que por el anhelo de lo

(350) Sócrates viene a decirnos entonces que todas esas iniciaciones no están reñidas con la filosofía pues ambas consiguen una purificación aunque sólo la filosofía ayuda a distinguir entre las cosas.

(351) Obsérvese que aquí se está haciendo referencia a la situación de cada alma en el Hades por su propia naturaleza y sin la necesidad de guía (...“sin apoyo de la filosofía y la razón”).

que las acompaña como un lastre, lo corpóreo, de nuevo quedan ligadas a un cuerpo. Y se ven ligadas, como es natural, a los de caracteres semejantes a aquellos que habían ejercitado ellas, de hecho, en su vida anterior.

- Es lógico, en efecto, Sócrates.

- Pero hay que suponer, amigo mío –dijo-, que eso es embarazoso, pesado, terrestre y visible. Así que el alma, al retenerlo, se hace pesada y es arrastrada de nuevo hacia el terreno vivible, por temor a lo invisible y al Hades, como se dice, dando vueltas en torno a los monumentos fúnebres y las tumbas, en torno a los que, en efecto, han sido vistos algunos fantasmas sombríos de almas; y tales espectros los proporcionan las almas de esa clase, las que no se han liberado con pureza, sino que participan de lo visible. Por eso, justamente, se dejan ver.

- Sin duda.

- Por lo tanto, creo, ¿quedará deformada por lo corpóreo, que la comunidad y colaboración del cuerpo con ella, a causa del continuo trato y de la exclusiva atención, le ha hecho connatural?

- No, de ningún modo –contestó.

- Pero, en cambio, si es que, supongo, se separa del cuerpo contaminada e impura, por su trato continuo con el cuerpo y por atenderlo y amarlo, estando incluso hechizada por él, y por los deseos y placeres, hasta el punto de no apreciar como verdadera ninguna otra cosa sino lo corpóreo, lo que uno puede tocar, ver, beber y comer y utilizar para los placeres del sexo, mientras que lo que para los ojos es oscuro e invisible, y sólo aprehensible por el entendimiento y la filosofía, eso está acostumbrada a odiarlo, temerlo y rechazarlo, ¿crees que un alma que está en tal condición se separará límpida ella en sí misma?

- Así, ¡por Zeus! –dijo Cebes.

- Por lo tanto, ¿estando en tal condición se va hacia lo que es semejante a ella, lo invisible, lo divino, inmortal y sabio, y al llegar allí está a su alcance ser feliz, apartada de los errores, insensateces, terrores, pasiones salvajes, y de todos los demás males humanos, como se dice de los iniciados en los misterios, para pasar de verdad el resto del tiempo en compañía de los dioses? ¿Lo diremos así, Cebes, o de otro modo?

- Completamente.

- Por lo tanto, el alma, lo invisible, lo que se marcha hacia un lugar distinto y de tal clase, noble, puro, e invisible, hacia el Hades en sentido auténtico³⁵², a la

(352) Advertir que este “Hades en sentido auténtico” difiere del acostumbrado, que suele ser tomado por algo sombrío.

compañía de la divinidad buena y sabia, adonde, si dios quiere, muy pronto ha de irse también el alma mía, esta alma nuestra, que es así y lo es por naturaleza, al separarse del cuerpo, ¿al punto se disolverá y quedará destruida, como dice la mayoría de la gente?

De ningún modo, queridos Cebes y Simmias. Lo que pasa, de seguro, es lo siguiente: que se separa pura, sin arrastrar nada del cuerpo, cuando ha pasado la vida sin comunicarse con él por su propia voluntad, sino rehuyéndolo y concentrándose en sí misma, ya que se había ejercitado continuamente en ello, lo que no significa otra cosa, sino que estuvo filosofando rectamente y que de verdad se ejercitaba en estar muerta con soltura. ¿O es que no viene a ser eso la preocupación de la muerte?

- Sí.

*- Te das cuenta, pues –prosiguió–, que cuando muere una persona, su parte visible, el cuerpo, que queda expuesto en un lugar visible, eso que llamamos cadáver, a lo que le conviene disolverse, descomponerse y disiparse, no sufre nada de esto enseguida, sino que permanece con aspecto propio durante un cierto tiempo, si es que uno muere en buena condición y en una estación favorable, y aun mucho tiempo. Pues si el cuerpo se queda enjuto y momificado como los que son momificados en Egipto, casi por completo se conserva durante un tiempo incalculable. Y algunas partes del cuerpo, incluso cuando él se pudra, los huesos, nervios y todo lo semejante son generalmente, por decirlo así, inmortales. ¿O no?*³⁵³

- Pues ¿cómo no?

- Entonces, ¿qué? Si las cosas se presentan así, ¿no le conviene al cuerpo disolverse pronto, y al alma, en cambio, ser por completo indisoluble o muy próxima a ello?

*- No podemos.*³⁵⁴

-Examina, pues, Cebes –dijo–, si de todo lo dicho se nos deduce esto: que el alma es lo más semejante a lo divino, inmortal, inteligible, uniforme y que está siempre idéntico consigo mismo, mientras que, a su vez, el cuerpo es lo más semejante a lo humano, mortal, multiforme, irracional, soluble y que nunca está idéntico a sí mismo. ¿Podemos decir alguna otra cosa en contra de esto, querido Cebes, por lo que no sea así?

(353) Creo que lo que está explicando Sócrates, ahora de forma mucho más sencilla, concuerda en el orden pues esta parte de la obra ha surgido ante las pegas de Simmias y Cebes referidas a que tal vez no habían quedado claros los argumentos.

(354) Se entiende por “No podemos afirmarlo”.

- *Está claro, Sócrates, que el alma a lo divino, y el cuerpo a lo mortal.*
- *Entonces, ¿a cuál de los dos se parece el alma?*
- *Me lo parece, desde luego.*
- *Míralo también con el enfoque siguiente: siempre que estén en un mismo organismo alma y cuerpo, al uno le prescribe la naturaleza que sea esclavo y esté sometido, y a la otra mandar y ser dueña. Y según esto, de nuevo, ¿cuál de ellos te parece que es semejante a lo divino y cuál a lo mortal?*³⁵⁵
- ¿O no te parece que lo divino es lo que está naturalmente capacitado para mandar y ejercer de guía, mientras que lo mortal lo está para ser guiado y hacer de siervo?*
- *Se asemeja a lo otro.*
- *¿Y del cuerpo, qué?*
- *Cualquiera, incluso el más lerdo en aprender –dijo él-, creo que concedería, Sócrates, de acuerdo con tu indagación, que el alma es por completo y en todo más afín a lo que siempre es idéntico que a lo que no lo es.*
- *¿A cuál de las dos clases de cosas, tanto por lo de antes como por lo que ahora decimos, te parece que es el alma más afín y connatural?*
- *Hablas del todo bella y certeramente, Sócrates –respondió.*
- *En cambio, siempre que ella las observa por sí misma, entonces se orienta hacia lo puro, lo siempre existente e inmortal, que se mantiene idéntico, y, como si fuera de su misma especie se reúne con ello, en tanto que se halla consigo misma y que le es posible, y se ve libre del extravío en relación con las cosas que se mantienen idénticas y con el mismo aspecto, mientras que está en contacto con éstas. ¿A esta experiencia es a lo que se llama meditación?*
- *Ciertamente.*
- *¿No es esto lo que decíamos hace un rato, que el alma cuando utiliza el cuerpo para observar algo, sea por medio de la vista o por medio del oído, o por medio de algún otro sentido, pues en eso consiste lo de por medio del cuerpo: en el observar algo por medio de un sentido, entonces es arrastrada por el cuerpo hacia las cosas que nunca se presentan idénticas, y ella se extravía, se perturba y se marea como si sufriera vértigos, mientras se mantiene en contacto con esas cosas?*
- *Con toda necesidad, Sócrates.*
- *Por tanto, el alma es más afín que el cuerpo a lo invisible, y éste lo es a lo visible.*

(355) Pensemos en ello desde la perspectiva de la circularidad planteada en esta obra -en sus dos versiones atadas una a la otra, como cuerpo y alma- y en la que sin embargo no hay necesidad de lo divino, tal y como se ha concluido al final del mito. Atadura que se resuelve en esta circularidad, aunque luego cada dirección de lectura sea diferente: una se refiera al pueblo y su versión contraria al filósofo.

- Sí.
- *¿Invisible, entonces?*
- *No es visible.*
- *¿Qué afirmamos, pues, acerca el alma? ¿Qué es visible o invisible?*
- *A la naturaleza humana.*
- *Ahora bien, estamos hablando de lo visible y lo no visible para la naturaleza humana. ¿O crees que en referencia a alguna otra?*
- *No es visible al menos para los hombres, Sócrates –contestó.*
- *¿Y qué el alma? ¿Es perceptible por la vista o invisible?*
- *Para cualquiera resulta evidente esto: a la de lo visible.*³⁵⁶
- *¿A cuál, entonces, de las dos clases afirmamos que es más afín y familiar el cuerpo?*
- *Ciertamente –contestó.*
- *Vamos adelante. ¿Hay una parte de nosotros –dijo él- que es el cuerpo, y otra el alma?*
- *También esto dijo- lo admitiremos.*
- *¿Y la invisible se mantiene siempre idéntica, en tanto que la visible jamás se mantiene en la misma forma?*
- *Admitámoslo también – contestó.*
- *Admitiremos entonces, ¿quieres?, dos clases de seres, la una visible, lo otra invisible.*
- *Por completo dices verdad –contestó.*
- *¿No es cierto que éstas puedes tocarlas y verlas y captarlas con los demás sentidos, mientras que a las que se mantienen idénticas no es posible captarlas jamás con ningún otro medio, sino con el razonamiento de la inteligencia, ya que tales entidades son invisibles y no son objetos de la mirada?*
- *Así son, a su vez –dijo Cebes-, estas cosas: jamás se presentan de igual modo.*³⁵⁷
- *¿Qué pasa con la multitud de cosas bellas, como por ejemplo personas o caballos o vestidos o cualquier otro género de cosas semejantes, o de cosas iguales, o de todas aquellas que son homónimas con las de antes? ¿Acaso se mantienen idénticas, o todo lo contrario a aquéllas, ni son iguales a sí mismas, ni unas a otras*

(356) Respuesta contraria a la versión convencional que no por ello deja de ser coherente en cuanto a su pragmatismo: todo lo visible lo es, en mayor o menor medida, gracias al cuerpo.

(357) ¿Argumenta Cebes que incluso las invisibles no son iguales pues cada uno las percibe de distinta manera?

*nunca ni, en una palabra, de ningún modo son idénticas?*³⁵⁸

- *Es necesario –dijo Cebes- que se mantengan idénticas y en las mismas condiciones, Sócrates.*³⁵⁹

- *Vayamos, pues, ahora –dijo- hacia lo que tratábamos en nuestro coloquio de antes. La entidad misma, de cuyo ser dábamos razón al preguntar y responder, ¿acaso es siempre de igual modo en idéntica condición, o unas veces de una manera y otras de otras? Lo igual en sí, lo bello en sí, lo que cada cosa es en realidad, lo ente, ¿admite alguna vez un cambio y de cualquier tipo? ¿O lo que es siempre cada uno de los mismos entes, que es de aspecto único en sí mismo, se mantiene idéntico y en las mismas condiciones, y nunca en ninguna parte y de ningún modo acepta variación alguna?*

- *A mí al menos así me lo parece.*

- *¿Precisamente las cosas que son siempre del mismo modo y se encuentran en iguales condiciones, éstas es extraordinariamente probable que sean las simples, mientras que las que están en condiciones diversas formas, éstas serán compuestas?*

- *Me parece a mí que así es –dijo Cebes.*

- *¿Le conviene, por tanto, a lo que se ha compuesto y a lo que es compuesto por su naturaleza sufrir eso, descomponerse del mismo modo como se compuso? Y si hay algo que es simple, sólo a eso no le toca experimentar ese proceso, si es que le toca a algo.*

- *Verdad dices –contestó.*

- *Por lo tanto –dijo Sócrates-, conviene que nosotros nos preguntemos que a qué clase de cosa le conviene sufrir ese proceso, el descomponerse, y a propósito de qué clase de cosa hay que temer que le suceda eso mismo, y a qué otra cosa no. Y después de esto, entonces, examinemos cuál de las dos es el alma, y según eso habrá que estar confiado o sentir temor acerca del alma nuestra.*

- *Dices bien –contestó.*

- *Claro que es de mi gusto. ¿Cómo, pues, no iba a serlo?*

- *Bien, así se hará –dijo Cebes-. Pero regresemos al punto donde lo dejamos, si es que es de tu gusto.*

- *¡Amplia es Grecia, Cebes! –respondió él-. Y en ella hay hombres de valer, y son*

(358) Recordemos el argumento de la primera parte respecto a lo par e impar para ver que éste es semejante a aquel, aunque expresado de forma más sencilla.

(359) El problema de fondo es, según parece, que Cebes opina que no podemos tomar nunca unas por otras, esto es, interpretar, si es que queremos estar seguros de algo.

*muchos los pueblos de los bárbaros, que debéis escrutar todos en busca de un conjurador semejante, sin escatimar dineros ni fatigas, en la convicción de que no hay cosa en que podáis gastar más oportunamente vuestros haberes. Debéis buscarlo vosotros mismos y unos con otros. Porque tal vez no encontréis fácilmente quienes sean capaces de hacerlo más que vosotros.*³⁶⁰

- ¿Pero de dónde, Sócrates –replicó él-, vamos a sacar un buen conjurador de tales temores, una vez que tú –dijo- nos dejas?

- En tal caso –dijo Sócrates- es preciso encontrar conjuros cada día, hasta que lo hayáis conjurado.

Entonces Cebes, sonriendo, le contestó:

*- Como si estuviéramos atemorizados, Sócrates, intenta convencernos. O mejor, no es que estemos temerosos, sino que probablemente hay en nosotros un niño que se atemoriza ante esas cosas. Intenta, pues, persuadirlo de que no tema a la muerte como al coco.*³⁶¹

- Ya está demostrado, Simmias y Cebes –dijo Sócrates-, incluso en este momento, si queréis ensamblar en uno solo este argumento y el que hemos acordado antes de éste: el de que todo lo que vive nace de lo que ha muerto³⁶². Pues si nuestra alma existe antes ya, y le es necesario a ella, al ir a la vida y nacer, no nacer de ningún otro origen sino de la muerte y del estar muerto, ¿cómo no será necesario que ella exista también tras haber muerto, ya que le es forzoso nacer de nuevo? Con que lo que decís ya está demostrado incluso ahora.

Sin embargo, me parece que tanto tú como Simmias tenéis ganas de que tratemos en detalles, aun más, este argumento, y que estáis atemorizados como los niños de que en realidad el viento, al salir ella del cuerpo, la disperse y la disuelva, sobre todo cuando en el momento de la muerte uno se encuentre no con la calma sino en medio de un fuerte ventarrón.

- Dices bien, Simmias –dijo Cebes-. Está claro, pues, que queda demostrado algo así como la mitad de lo que es preciso: que antes de nacer nosotros ya existía nuestra alma. Pero es preciso demostrar, además, que también después de que hayamos muerto existirá no en menor grado que antes de que naciéramos, si es

(360) Es interesante la confrontación que hace Sócrates aquí entre el aprender por uno mismo o el aprender de alguien, porque sólo el primero es el que podríamos situar en eso que considera cierto

(361) Interesante al tiempo que divertido (por eso sonríe) es este símil que plantea Cebes respecto al temor a la muerte como teme un niño al coco, porque ¿no se plantea con esto si el alma evoluciona o no, siendo en consecuencia compuesta o simple?

Decir también que el problema se mantiene, pues si el alma aprendiera algo ¿no sería que es mortal?

(362) El tema de la rememoración.

que la demostración ha de alcanzar su final.

*- Satisfactoriamente –dijo Simmias-, al menos según supongo. Aunque es el más resistente de los humanos en el prestar fe a los argumentos. Pero pienso que está bien persuadido de eso, de que antes de nacer nosotros existía nuestra alma. No obstante, en cuanto a que después de que hayamos muerto aún existirá, no me parece a mí, Sócrates, que esté demostrado, sino que todavía está en pie la objeción que Cebes exponía hace unos momentos, esa de la gente, temerosa de que, al tiempo que el ser humano perezca, se disperse su alma y esto sea para ella el fin de su existencia. Porque ¿qué impide que ella nazca y se constituya de cualquier origen y que exista aun antes de llegar a un cuerpo humano, y que luego de llagar y separarse de éste, entonces también ella alcance su fin y perezca?*³⁶³

*- Y para Cebes, ¿qué? –repuso Sócrates-. Porque también hay que convencer a Cebes.*³⁶⁴

- Me parece a mí, Sócrates, que en modo superlativo –dijo Simmias- la necesidad es la misma de que existan, y que el razonamiento llega a buen puerto en cuanto a lo de existir de igual modo nuestra alma antes de que nazcamos y la realidad de la que tú hablas. No tengo yo, pues, nada que me sea tan claro como eso: el que tales cosas existen al máximo: lo bello, lo bueno, y todo lo demás que tú mencionabas hace un momento. Y a mí me parece que queda suficientemente demostrado.

*- ¿Entonces queda nuestro asunto así, Simmias? –dijo él-. Si existen las cosas de que siempre hablamos, lo bello y lo bueno y toda la realidad de esa clase, y a ella referimos todos los datos de nuestros sentidos, y hallamos que es una realidad nuestra subsiste de antes, y estas cosas las imaginamos de acuerdo con ella, es necesario que, así como esas cosas existen, también exista nuestra alma antes de que nosotros estemos en vida. Pero si no existen, este razonamiento que hemos dicho sería vano. ¿Acaso es así, y hay una idéntica necesidad de que existan esas cosas y nuestras almas antes de que nosotros hayamos nacido, y si no existen las unas, tampoco las otras?*³⁶⁵

(363) Sócrates parece que aquí da por concluido el tema anterior para pasar a un nuevo tema, tal vez el fundamental de toda esta obra: la correcta educación para la obtención de la sabiduría.

(364) Lo que vendría a significar: “Pero Simmias, éste que me dices es el argumento de Cebes, ¿No tienes tú alguno propio?”. Esto mismo ya lo hemos visto respecto a Cebes tras la irrupción del diálogo de Fedón y Equécrates.

(365) ¿Qué es lo que puede conocer el alma si es simple? La respuesta de Sócrates entonces no puede ser otra que la conocida teoría de las Ideas de Platón, pues éstas son las que se rememoran al silenciarnos y recogernos en la persecución de lo invisible. Aunque sólo, tras la perfecta separación del cuerpo y el alma -la muerte-, será cuando se percibirán plenamente.

- *De ningún modo, Sócrates; es que no me di cuenta de que decía un sinsentido.*
- *Puede ser, compañero. ¿Pero en qué otro tiempo los perdemos? Puesto que no nacemos conservándolos, según hace poco hemos reconocido. ¿O es que los perdemos en ese mismo en que los adquirimos? ¿Acaso puedes decirme algún otro tiempo?*
- *A no ser que al mismo tiempo de nacer, Sócrates, adquiramos esos saberes, pues aún nos queda ese espacio de tiempo.*
- *Por tanto existían, Simmias, las almas incluso anteriormente, antes de existir en forma humana, aparte de los cuerpos, y tenían entendimiento.*
- *Sí.*
- *Antes, por tanto.*
- *No, desde luego.³⁶⁶*
- *¿Cuándo han adquirido nuestras almas el conocimiento de esas mismas cosas? Porque no es a partir de cuando hemos nacido como hombres.*
- *Necesariamente.*
- *¿Entonces es que recuerdan lo que habían aprendido?*
- *De ningún modo.*
- *¿Por tanto, no te parece –dijo-, Simmias, que todos lo sepan?*
- *Bien me gustará –dijo Simmias-. Pero mucho más me temo que mañana a estas horas ya no quede ningún hombre capaz de hacerlo dignamente.*
- *Entonces, ¿te parece a ti que todos pueden dar razón de las cosas de que hablábamos ahora mismo?*
- *Es de todo rigor, Sócrates –dijo.*
- *¿Qué? ¿Puedes elegir lo siguiente y cómo te parece bien al respecto de esto? ¿Un hombre que tiene un saber podría dar razón de aquello que sabe, o no?*
- *No sé, Sócrates, qué elegir en este momento.*
- *¿Cuál de las dos explicaciones prefieres, Simmias ¿Que hemos nacido sabiéndolo o que luego recordamos aquello de lo que antes hemos adquirido un conocimiento?*
- *Y en efecto que es así, Sócrates.*
- *Entonces ya se nos mostró posible eso, que al percibir algo, o viéndolo u oyéndolo o recibiendo alguna otra sensación, pensemos a partir de eso en algo distinto que se nos había olvidado, en algo a lo que se aproximaba eso, siendo ya*

(366) Esta respuesta, diferente en cada dirección de lectura, se produce aquí porque suponer que exista ese olvido antes de morir supone un tiempo más allá del tiempo. Por eso se ha supuesto que ese conocimiento ha de pertenecer al momento de nacer. Ahora diríamos que ese tipo de conocimientos son instintivos o arquetípicos.

*semejante o desemejante a él. De manera que esto es lo que digo, que una de dos, o nacemos con ese saber y lo sabemos todos a lo largo de nuestras vidas, o que luego, quienes decimos que aprenden no hacen nada más que acordarse, y el aprender sería reminiscencia.*³⁶⁷

- Desde luego.

- *Y si es que después de haberlos adquirido antes de nacer, pienso, al nacer los perdimos, y luego al utilizar nuestros sentidos respecto a esas mismas cosas recuperamos los conocimientos que en un tiempo anterior ya teníamos, ¿acaso lo que llamamos aprender no sería recuperar un conocimiento ya familiar? ¿Llamándolo recordar lo llamaríamos correctamente?*

- Totalmente de acuerdo, Sócrates –dijo.

- *Y si después de haberlos adquirido en cada ocasión no los olvidáramos, naceríamos siempre sabiéndonos y siempre los sabríamos a lo largo de nuestra vida. Porque el saber consiste en esto: conservar el conocimiento que se ha adquirido y no perderlo. ¿O no es eso lo que llamamos olvido, Simmias, la pérdida de un conocimiento?*

- Así es.

- *Así que si, habiéndolo adquirido antes de nacer, nacimos teniéndolo, ¿sabíamos ya antes de nacer y apenas nacidos no sólo lo igual, lo mayor, y lo menor, y todo lo de esa clase? Pues el razonamiento nuestro de ahora no es algo más sobre lo igual en sí que sobre lo bello en sí, y lo bueno en sí, y lo justo y lo santo, y, a lo que precisamente me refiero, sobre todo aquello que etiquetemos con “eso lo que es”, tanto al preguntar en nuestras preguntas como al responder en nuestras respuestas. De modo que nos es necesario haber adquirido los conocimientos de todo eso antes de nacer.*³⁶⁸

- Eso parece.

- Por lo tanto, antes de nacer, según parece, nos es necesario haberlo adquirido.

- Sí.

- *¿Era preciso, entonces, decimos, que tengamos adquirido el conocimiento de lo igual antes que éstos?*

(367) La cuestión es la siguiente: Si todo lo que podemos conocer es porque estamos en este mundo ¿Cómo podemos imaginar un “otro”?

Ver que con esto Sócrates también hace referencia a esa educación por “uno mismo” como la única cercana a los asuntos del alma.

Aprender el sentido común y no un conocimiento determinado es la base del “existencialismo” filosófico de Sócrates.

(368) Aquí Sócrates ha distinguido entre los conocimientos de lo relativo y otros que no lo son. Es interesante el orden que establece: lo bello, lo bueno, lo justo, lo santo y la verdad, semejante a como se ha hecho en el mito. Sin embargo mientras que allí pertenecían al camino por el cual se obtenía la sabiduría, ahora parece decirnos que son fines “en sí”.

- Desde luego que sí.
- ¿Acaso desde que nacimos veíamos, oíamos y teníamos los demás sentidos?
- Es necesario de acuerdo con lo que está dicho, Sócrates.
- Por consiguiente, antes de que empezáramos a ver, oír, y percibir todo lo demás, era necesario que hubiéramos obtenido captándolo en algún lugar el conocimiento de qué es lo igual en sí mismo, si es que este punto íbamos a referir las igualdades aprehendidas por nuestros sentidos, y que todas ellas se esfuerzan por ser tales como aquello, pero le resultan inferiores.
- De ese modo.
- Por lo demás, a partir de las percepciones sensibles hay que pensar que todos los datos en nuestros sentidos apuntan a lo que es lo igual, y que son inferiores a ello. ¿O cómo lo decimos?
- Porque lo mismo resulta, Sócrates, en relación con lo que quiere aclarar nuestro razonamiento.
- Pero, además, reconocemos esto: que sí lo hemos pensado no es posible pensarlo sino a partir del hecho de ver o de tocar o de alguna otra percepción de los sentidos. Lo mismo digo de todos ellos.
- Así es.
- Con que es necesario que nosotros previamente hayamos visto lo igual antes de aquel momento en el que al ver por primera vez las cosas iguales pensamos que todas ellas tienden a ser como lo igual pero que lo son insuficientemente.
- Por completo.
- ¿Qué, pues? ¿Hemos experimentado también nosotros algo así, o no, con respecto a las cosas iguales y a lo igual en sí?
- Necesariamente.
- Por tanto, ¿reconoceos que, cuando uno al ver algo piensa: lo que ahora yo veo pretende ser como algún otro de los objetos reales, pero carece de algo y no consigue ser tal como aquél, sino que resulta inferior, necesariamente el que piensa esto tuvo que haber logrado ver antes aquello a lo que dice que esto se asemeja, y que le resulta inferior?³⁶⁹
- Carecen, y de mucho, para ello –respondió.
- ¿Y Qué? –dijo él-. ¿Acaso experimentamos algo parecido con respecto a los maderos y las cosas iguales de que hablábamos ahora? ¿Es que no parece que son iguales como lo que es igual por sí, o carecen de algo para ser de igual clase de lo

(369) Aquí Sócrates puede estar refiriéndose tanto al conocimiento “verdadero” expuesto en el P. 1º del mito, como al de esas sombras que Platón menciona en su alegoría de la caverna.

igual en sí, o nada?

- Así es, desde luego.

- No hay diferencia ninguna –dijo él-. Siempre que al ver un objeto, a partir de su contemplación, intuyas otro, sea semejante o desemejante, es necesario –dijo- que eso sea un proceso de reminiscencia.³⁷⁰

- En efecto.

- ¿En consecuencia, tanto si es semejante a esas cosas como si es desemejante?

- Acertadísimamente lo dices –dijo.

- Con todo –dijo-, ¿a partir de esas cosas, las iguales, que son diferentes de lo igual en sí, has intuito y captado, sin embargo, el conocimiento de eso?

- De ningún modo a mí me lo parece, Sócrates.³⁷¹

- Por lo tanto, no es lo mismo –dijo él- esas cosas iguales y lo igual en sí.

- Nunca jamás, Sócrates.

- ¿Qué? ¿Las cosas iguales en sí mismas es posible que se te muestren como desiguales, o la igualdad aparecerá como desigualdad?

- En efecto, así pasa.³⁷²

- ¿De dónde, entonces, hemos obtenido ese conocimiento? ¿No, por descontado, de las cosas que ahora mismo mencionábamos, de haber visto maderos o piedras o algunos otros objetos iguales, o a partir de esas cosas lo hemos intuito, siendo diferentes a ellas? ¿O te parece que es algo diferente? Examínalo con este enfoque. ¿Acaso piedras que son iguales y leños que son los mismos no le parecen algunas veces a uno iguales, y a otro no?

- Desde luego que sí –repuso él.

- ¿Es que, además, sabemos lo que es?

-Lo decimos, ¡por Zeus! –dijo Simmias-, y de manera rotunda.³⁷³

- Examina ya –dijo él- si esto es de este modo. Decimos que existe algo igual. No me refiero a un madero igual a otro madero ni a una piedra con otra piedra ni a ninguna cosa de esa clase, sino a algo distinto, que subsiste al margen de todos esos objetos, lo igual en sí mismo. ¿Decimos que eso es algo, o nada?

(370) Señalar que Sócrates aquí equipara la rememoración con la reminiscencia. Digo esto por todo lo que conlleva.

(371) Volvemos a encontrarnos en esta respuesta aquella otra contestación en la que se negaba la existencia de algo ajeno a los opuestos.

(372) A pesar de que esta respuesta tiene pleno sentido, obsérvese como vuelve a producirse un desvío respecto a lo que sería su otra versión convencional de lectura.

(373) Piedras y palos.

- Es necesario.³⁷⁴

- Así que, cuando uno recuerda algo a partir de objetos semejantes, ¿no es necesario que experimente, además, esto: que advierta si a tal objeto le falta algo o no en su parecido con aquello a lo que recuerda?

- Ocurre.

- ¿Entonces no ocurre que, de acuerdo con todos esos casos, la reminiscencia se origina a partir de cosas semejantes, y en otros casos también de cosas diferentes?

- Lo es, en efecto –respondió.

- ¿Por lo tanto, también viendo dibujado a Simmias acordarse del propio Simmias?

- Claro que sí.

- ¿Y qué? –dijo él-. ¿Es posible al ver pintado un caballo o dibujada una lira rememorar a una persona, o al ver dibujado a Simmias acordarse de Cebes?³⁷⁵

- Así es, desde luego –contestó.

- Por tanto –dijo él-, ¿no es algo semejante una reminiscencia? ¿Y en especial cuando uno lo experimenta con referencia a aquellos objetos que, por el paso de tiempo o al perderlos de vista, ya los había tenido en el olvido?

- Mil, desde luego, ¡por Zeus! –dijo Simmias.

- Desde luego sabes que los amantes, cuando ven una lira o un manto o cualquier otro objeto que acostumbra a utilizar su amado, tiene esa experiencia. Reconocen la lira y, al tiempo, captan en su imaginación la figura del muchacho al que pertenece la lira. Eso es una reminiscencia. De igual modo, al ver uno a Simmias a menudo se acuerda de Cebes, y podrían darse, sin duda, otros mil ejemplos.

- ¿Cómo no?

- Por ejemplo, tomemos lo siguiente. Ciertamente es distinto el conocimiento de un ser humano y el de una lira.

- ¿Cómo dices?³⁷⁶

- ¿Acaso reconocemos también esto, que cuando un conocimiento se presenta de un cierto modo es una reminiscencia? Me refiero a un caso como el siguiente. Si uno al ver algo determinado, o al oírlo o al captar alguna otra sensación, no sólo conoce aquello, sino, además, intuye otra cosa de la que no informa el mismo conocimiento, sino otro, ¿no diremos justamente que la ha recordado, a esa de la

(374) Se entiende que se refiere a:- “Es necesario que sea”

(375) Recordar que este argumento ya ha sido tratado al igual que otros, sólo que ahora resulta más claro.

(376) Se entiende por: “¿A qué te refieres?”

que ha tenido una intuición?

- Desde luego –dijo.

- Yo, del modo siguiente –repuso-. Reconocemos, sin duda, que siempre que uno recuerda algo es preciso que eso lo supiera ya antes.

- No es que yo –dijo Simmias- desconfíe, sino que solicito experimentar eso mismo de lo que ahora se trata: que se me haga recordar. Si bien con lo que Cebes intentó exponer casi ya lo tengo recordado y me convenzo, sin embargo en nada menos me gustaría ahora oírte de qué modo tú planteas la cuestión.³⁷⁷

- Y si no te convences, Simmias, con esto –dijo Sócrates-, examínalo del modo siguiente, y al examinarlo así vas a concordar con nosotros. Desconfías, pues, de que en algún modo el llamado aprendizaje es una reminiscencia.

- Se fundan en un argumento espléndido –dijo Cebes-, según el cual al ser interrogados los individuos, si uno los interroga correctamente, ellos declaran todo de acuerdo a lo real. Y, ciertamente, si no se diera en ellos una ciencia existente y un entendimiento correcto, serían incapaces de hacerlo. Luego, si uno los pone frente a los dibujos geométricos o alguna otra representación similar entonces se demuestra de manera clarísima que así es.³⁷⁸

- Pero, Cebes –dijo Simmias interrumpiendo-, ¿cuáles son las pruebas de eso? Recuérdamelas. Porque en este momento no me acuerdo demasiado de ellas.³⁷⁹

- También es así –dijo Cebes tomando la palabra-, de acuerdo con ese otro argumento, Sócrates, si es verdadero, que tú acostumbras decirnos a menudo, de que el aprender no es realmente otra cosa sino recordar, y según éste es necesario que de algún modo nosotros hayamos aprendido en un tiempo anterior aquello de lo que ahora nos acordamos. Y eso es imposible, a menos que nuestra alma haya existido en algún lugar antes de llegar a existir en esta forma humana. De modo que también por ahí parece que el alma es algo inmortal.

- Pues nada es más cierto, Cebes –dijo-, según me parece a mí, y nosotros no reconocemos esto mismo engañándonos, sino que en realidad se da el revivir y los vivientes nacen de los muertos y las almas de los muertos perviven (y para las buenas hay algo mejor, y algo peor para las malas).

- Ninguno en mi opinión, Sócrates –dijo Cebes-, sino que me parece que dices por

(377) Tengamos en cuenta esta petición, pues es lo que Sócrates intentará hacerle ver al final del diálogo.

(378) Según Kingsley, Platón no añadió nada respecto al mito del Fedón y lo transcribió tal cual lo había oído sin inventar nada. Las referencias explícitas a él a lo largo de todo el diálogo, por mucho que resulten a veces difusas al estar realizadas desde el “ámbito” filosófico, nos sugieren que Platón lo tenía ya escrito antes del propio diálogo.

(379) Adviértase que ésta es una contestación del todo irónica, llena de ese humor tan característico en Platón, dirigida al lector inverso, pues es evidente que Cebes se refería al mito y al saber que contienen tales narraciones.

completo la verdad.

- No es nada difícil de imaginar lo que digo –dijo él-. Así, por ejemplo, si existiera el dormirse, y no se compensara con el despertarse que se origina del estar dormido, sabes que al concluir todo vendría a demostrar que lo de Endimión fue una fruslería y en ningún lugar se le distinguiría por el hecho de que todas las cosas tendrían su mismo padecimiento: quedarse dormidas. Y si todas las cosas se mezclaran y no se separaran, pronto habría resultado lo de la sentencia de Anaxágoras: “Conjuntamente todas las cosas”. De modo similar, amigo Cebes, también si murieran todos los seres que participan de la vida y, después de haber muerto, permanecieran en esa forma los muertos, y no revivieran de nuevo, ¿no sería entonces una gran necesidad que todo concluyera por estar muerto y nada viviera? Pues si los seres vivos nacieran, por un lado, unos de los otros, y, por otro, los vivientes murieran, ¿qué recurso habría para impedir que todos se consumieran en la muerte?

- ¿Cómo dices? –replicó.

*- Advierte, por cierto, Cebes –dijo-, que no lo hemos acordado injustamente, según me parece a mí. Porque si no se admitiera que unas cosas se originan de las otras siempre, como avanzando en un movimiento circular, sino que el proceso generativo fuera uno rectilíneo, sólo de lo uno a lo opuesto enfrente, y no se volvería de nuevo hacia lo otro ni se produjera la vuelta, ¿sabes que todas las cosas al concluir en una misma forma se detendrían, y experimentarían el mismo estado y dejarían de generarse?*³⁸⁰

- A mí me parece –contestó-, Sócrates, que según lo que hemos acordado es necesario que sea así.

*- Así que hemos reconocido que de ese modo los vivos han nacido de los muertos no menos que los muertos de los vivos, y siendo así parece haber un testimonio suficiente, sin duda, de que es necesario que las almas de los muertos existan en algún lugar, de donde luego nazcan de nuevo.*³⁸¹

- Sí, en efecto.

- Por lo tanto –dijo él-, si existe en revivir, ¿ése sería al proceso generativo desde los muertos hacia los vivos, en revivir?

- El revivir.

(380) Regresando al tema que nos ocupaba, el cual en realidad no se ha abandonado nunca, Sócrates mantiene que los opuestos han de estar siempre (incluso la muerte si lo tomamos como opuesto radical a la vida) en contacto en algún sentido.

Podemos pensar igualmente que aquí se hace referencia a esas corrientes del mito.

(381) Tal testimonio es el que se narra en “La República”. El mito de Er

- *¿Cuál es éste?*
- *Totalmente necesario –contestó.*
- *¿Cómo, pues –dijo él-, haremos? ¿No admitiremos el proceso genético contrario, sino que de ese modo quedará coja la naturaleza? ¿O es necesario conceder al morir algún proceso generativo opuesto?*
- *En efecto, así es –respondió.*
- *Es que de los dos procesos generativos a este respecto al menos uno resulta evidente. Pues el morir, sin duda, es evidente, ¿o no?*
- *Parece ser.*
- *Existen entonces –dijo- nuestras almas en el Hades.*
- *Esta claro.*
- *¿De los muertos, por tanto, Cebes, nacen las cosas vivas y los seres vivos?*
- *Necesario es reconocer –dijo- que lo que vive.*
- *¿Y qué –dijo- de lo que está muerto?*
- *Lo muerto.*
- *Así pues, ¿qué se origina de lo que vive?*
- *Sí.*
- *¿Y nacen el uno del otro?*
- *Yo sí.*
- *Dime ahora tú –dijo- de igual modo respecto a la vida y la muerte. ¿No afirmas que el vivir es lo contrario al estar muerto?*
- *Desde luego que sí.*
- *Pues de una de las parejas que hace poco yo mencionaba –dijo Sócrates- te hablaré yo, de ellas y de sus procesos genéticos, y tú dime de la otra. Me refiero al dormir y al estar despierto, y a que del dormir se origina el estar despierto, y del estar despierto el dormir, y los procesos generativos de uno y otro son el dormirse y el despertarse. ¿Te resulta bastante –dijo- o no?*
- *¿Pues cómo no?*³⁸²
- *¿Por tanto estas cosas nacen una de otra, si es que son contrarias, y los procesos de generación entre ellas son dos, por ser dos?*
- *El estar muerto.*³⁸³

(382) Tengamos en cuenta que esta petición por parte de Sócrates ya la hemos encontrado en la primera parte del diálogo, cuando Sócrates pedía que se le respondiese intentando que el interlocutor se pusiese en su lugar. Ahora, habiendo ahondado en la posible comunicación entre los opuestos se propone lo mismo, pero sumándole todo lo aprendido, en un intento por llevarnos a ese “estado” negado.

(383) Respuesta que interpreto como un intento de decir algo sin contenido, tal y como se acaba de proponer desde lo contrario.

- ¿Qué?
- Desde luego –contestó.³⁸⁴
- ¿Qué más? –dijo-. ¿Hay algo contrario al vivir, como es el dormir al estar despierto?
- Efectivamente así es –dijo.³⁸⁵
- Por tanto también el descomponerse, y el enfriarse y el calentarse, y todo de ese modo, aunque no usemos nombres en cada caso, sino que de hecho es necesario que así se comporte, ¿nacen entre sí uno de otro y cada uno tiene su proceso genético recíproco?
- Sí –dijo.
- ¿Qué más? Ocurre algo como esto en esos cambios, que entre todos esos pares de contrarios que son dos hay dos procesos genéticos, de lo uno a lo otro por un lado, y luego de nuevo de lo otro hacia lo anterior. Entre una cosa mayor y una menor hay un aumento y una disminución, y así llamamos a un proceso crecer y a otro disminuir.
- Desde luego.
- ¿Tenemos bastante con esto, que todo sucede así, que las cosas contrarias se originan a partir de sus contrarios?
- ¿Pues cómo no?
- ¿Qué más? ¿lo que se hace peor no será a partir de algo mejor, y si se hace más justo, de lo más injusto?³⁸⁶
- Desde luego.
- ¿Y así de lo más fuerte nace lo más débil y de lo más lento lo más rápido?
- Así es –dijo.
- Por tanto, si se hace menor, ¿de algo que antes era mayor se hará luego menor?
- Sí.
- Ahora bien, no examines eso sólo en relación con los humanos –dijo Sócrates-, si quieres comprenderlo con más claridad, sino en relación con todos los animales y las plantas, y en general respecto a todo aquello que tiene nacimiento, veamos si todo se origina así, no de otra cosa sino que nacen de sus contrarios todas aquellas cosas que tienen algo semejante, por ejemplo la belleza es lo contrario de

(384) Siguiendo con esta propuesta, a una pregunta pura habrá de responderse con su opuesto, con una afirmación rotunda, aunque semejante en cuanto a abstracta.

(385) Llegamos con esta respuesta a concebir que lo opuesto relativo inmerso en los opuestos radicales son entre sí semejantes.

(386) Tal y como le ocurre a Sócrates que se convierte en el más justo a causa de una sentencia injusta.

la fealdad y lo justo de lo injusto, y a otras cosas innumerables les sucede lo mismo. Examinemos, pues, esto: si necesariamente todos los seres que tienen un contrario no se originan nunca de ningún otro lugar sino de su mismo contrario. Por ejemplo, cuando se origina algo mayor, ¿es necesario, sin duda que nazca de algo que era antes menor y luego se hace mayor?³⁸⁷

- Así es, en efecto –dijo Cebes.

- Al menos ahora creo –dijo Sócrates- que nadie que nos oiga, ni aunque sea autor de comedias, dirá que prolongo mi cháchara y que no hago mi discurso sobre los asuntos en cuestión. Con que, si os parece bien, hay que aplicarse al examen.

Y examinémoslo desde este punto: si acaso existen en el Hades las almas de las personas que han muerto a si no. Pues hay un antiguo relato del que nos hemos acordado, que dice que llegan allí desde aquí, y que de nuevo regresan y que nacen de los difuntos. Pues, si eso es así, que de nuevo nacen de los muertos los vivos, ¿qué otra cosa pasaría, sino que persistirían allí nuestras almas? Porque no podrían nacer de nuevo en ningún sitio de no existir, y eso es un testimonio suficiente de que ellas existen, si de verdad puede hacerse evidente que de ninguna otra parte nacen los vivos sino de los muertos. Pero si no es posible, habría necesidad de otro argumento.

- Yo, desde luego –dijo Cebes-, escucharía muy a gusto la opinión que tienes a cerca de esas cosas.

- Dices verdad, Cebes –dijo Sócrates-. Pero ¿qué vamos a hacer? ¿O es que quieres que charlemos de esos mismos temas de si es verosímil que sea así, o de si no?

Después que Sócrates hubo dicho esto, tomó la palabra Cebes y dijo:

- Sócrates, en lo demás a mí me parece que dices bien, pero lo que dices acerca del alma le produce a la gente mucha desconfianza en que, una vez que queda separada del cuerpo, ya no exista en ningún lugar, sino que en aquel mismo día en que el hombre muere se destruya y se disuelva, apenas se separe del cuerpo, y saliendo de él como aire exhalado o humo se vaya disgregando, voladora, y que ya no exista en ninguna parte. Porque, si en efecto existiera ella en sí misma, concentrada en algún lugar y apartada de esos males que hace un momento tú relatabas, habría una inmensa y bella esperanza, Sócrates, de que sea verdad lo que tú dices. Pero eso, tal vez, requiere de no pequeña persuasión y fe, lo de que el alma existe, muerto el ser humano, y que conserva alguna capacidad y entendimiento.

(387) Observar que ahora se pretende lo mismo desde una perspectiva en que intervienen los contrarios relativos.

- Bienaventurado³⁸⁸ Simmias, quizás no sea ése el cambio correcto en cuanto a la virtud, que se truequen placeres por placeres y pesares por pesares y miedo por miedo, mayores por menores, como monedas, sino que sea sólo una la moneda válida, contra la cual se debe cambiar todo eso, la sabiduría³⁸⁹. Y, quizás, comprándose y vendiéndose todas las cosas por ella y con ella, existan de verdad la valentía, la moderación, la justicia, y, en conjunto, la verdadera virtud, en compañía del saber, tanto si se añaden como si se restan placeres, temores y las demás cosas de tal clase. Y si se apartan del saber y se truecan unas por otras, temo que la virtud resultante no sea sino un juego de sombras, y servil en realidad, y que no tanga nada sano ni verdadero. Acaso lo verdadero, en realidad, sea una cierta purificación de todos esos sentimientos, y también la moderación y la justicia y la valentía, y que la misma sabiduría sea un rito purificador.³⁹⁰

Y puede ser que quienes nos instituyeron los cultos mistéricos no sean individuos de poco mérito, sino que de verdad de manera cifrada se indique desde antaño que quien llega impuro y no iniciado al Hades yacerá en el fango, pero que el que llega allí purificado e iniciado habitará en compañía de los dioses. Ahora bien, como dicen los de las iniciaciones, “muchos son los portadores de tirso, pero pocos los bacantes”.³⁹¹

Y éstos son, en mi opinión, no otros sino los que han filosofado rectamente. De todo eso no hay nada que yo, en lo posible, haya descuidado en mi vida, sino que por cualquier medio me esforcé en llegar a ser uno de ellos. Si me esforcé rectamente y he conseguido algo, al llegar allí lo sabremos claramente, si dios quiere, dentro de un poco según me parece. Esto es, pues, Simmias y Cebes, lo que yo digo en mi defensa, de cómo, al abandonaros a vosotros y a los amos de aquí, no lo llevo a mal ni me irrita, reflexionando en que también allí voy a encontrar no menos que aquí buenos amos y compañeros. [A la gente le produce incredulidad el

(388) Pensemos en ese “Bienaventurado” con el que comienza la respuesta de Sócrates que pudiese referirse al mito otra vez

(389) En lo que creo que es una referencia a ese “estado”.

(390) Aquí acabamos de ver la corroboración a la que hacía referencia antes, en la que los opuestos, o al menos este tipo de opuestos, ya no han de tenerse en cuenta si queremos avanzar; porque tanto la linealidad como la circularidad no pertenecen a esa radicalidad diferente que representa dicho “estado” identificado por Sócrates con la sabiduría.

(391) Recordar que Alberto Bernabé (2011) nos dice de este dicho que su orden está alterado intencionadamente. Sumémoslo a lo se apunta justamente antes: “de manera cifrada”; ¿Puede ser esto una pista a la necesaria inversión en la que el sentido del discurso se purifica del error de las oposiciones alcanzando algo por fin más allá de éstas? ¿No nos habla Platón con ello –en el contexto en que ahora encontramos esta cita- de un Dioniso que se purifica al seguir los pasos de un Apolo cetónico?

tema.] Así que, si en algo soy más convincente en mi defensa ante vosotros que ante los jueces atenienses, estaría satisfecho.

- Pues así parece.

- ¿Qué pasa con los moderados de éstos? ¿No les sucede lo mismo: que son moderados por una cierta intemperancia? Y aunque decimos que eso es imposible, sin embargo les ocurre una experiencia semejante en lo que respecta a su boda moderación. Porque por temor de verse privados de otros placeres y por más que los desean, renuncian a unos dominados por otros. Aunque, si, llaman intemperancia al ser dominado por los placeres, no obstante les sucede que, al ser dominados por placeres, ellos dominan otros placeres. Y eso es semejante a lo que se decía hace un instante: que en cierto modo, ellos se han hecho moderados por su intemperancia.³⁹²

- Desde luego que sí.

- Por lo tanto, por tener miedo y por temor son valientes todos a excepción de los filósofos. Y, sin embargo, es absurdo que alguien sea valiente por temor y por cobardía.³⁹³

- Así es.

- ¿Así que por miedo de mayores males los valientes de entre éstos afrontan la muerte, cuando la afrontan?

-Y mucho –dijo.

- ¿Sabes –dijo él- que todos los otros consideran la muerte uno de los grandes males?

- ¿Cómo dices, Sócrates?

- Porque si quieres –dijo él- considerar la valentía y templanza de los otros, te va a parecer que es absurda.

- Forzosamente –dijo.

- Por consiguiente también la templanza, e incluso eso que la gente llama templanza, el no dejarse excitar por los deseos, sino dominarlos moderada y ordenadamente, ¿acaso no les conviene a éstos solos, a quienes en grado extremo se despreocupan del cuerpo y viven dedicados a la filosofía?

- Por completo, en efecto –dijo.

(392) Parece insistir Sócrates en que sólo después de superar la apariencia de unos opuestos que no dejan de ser relativos, es cuando podemos empezar a ser sabios, aunque en todo este juego de relativismos sea fácil confundirnos.

(393) Comentario éste que interpreto por una arenga. Sólo el filósofo es el que puede distinguir aquello que está más allá de los opuestos, deduciendo a partir de esto que todo es profundamente diferente a lo que solemos considerar, aunque a veces incluso sea coincidente.

- ¿Acaso, Simmias -dijo-, no se aplica muy especialmente la llamada valentía a los que presentan esa disposición de ánimo?

- Desde luego –dijo-, es así como tú dices.

- Por lo tanto, eso será un testimonio suficiente para ti –dijo- de que un hombre a quien veas irritarse por ir a morir, ése no es un filósofo, sino algún amigo del cuerpo. Y ese mismo será seguramente amigo también de las riquezas y de los honores, sea de una de esas cosas o de ambas.

- En efecto, enorme, ¡por Zeus! –dijo él.³⁹⁴

- En realidad, por tanto –dijo-, los que de verdad filosofan, Simmias, se ejercitan en morir, y el estar muertos es para estos individuos mínimamente temible.

Obsérvalo a partir de lo siguiente. Si están pues, enemistados por completo con el cuerpo, y desean tener a su alma sola en sí misma, cuando eso se les presenta, ¿no sería una enorme incoherencia que no marcharan gozosos hacia allí a donde tienen esperanza de alcanzar lo que durante su vida desearon amantemente –pues amaban el saber- y de verse apartados de aquellos con lo que convivían y estaban enemistados? Ciertamente que, al morir sus seres amados, o sus esposas, o sus hijos, muchos por propia decisión quisieron marchar al Hades, guiados por la esperanza de ver y convivir allá con los que añoraban. ¿Y, en cambio, cualquiera que ame de verdad la sabiduría y que haya albergado esa esperanza de que no va a conseguirla de una manera válida en ninguna otra parte de no ser en el Hades, va a irritarse de morir y no se irá allí gozoso? Preciso es creerlo, al menos si de verdad, amigo mío, es filósofo. Pues él tendrá en firme esa opinión: que en ningún otro lugar conseguirá de modo puro la sabiduría sino allí. Si eso es así, lo que justamente decía hace un momento, ¿no sería una enorme incoherencia que tal individuo temiera la muerte?

- Ridículo. ¿Cómo no?

- Por lo tanto, lo que decíamos en un comienzo: sería ridículo un hombre que se dispusiera a sí mismo durante su vida a estar lo más cerca posible del estar muerto y a vivir de tal suerte, y que luego, al llegarle la muerte, se irritara de ello.³⁹⁵

- Parece que sí.

(394) Ante esta demostración tan sencilla, destacar esta contestación referida a lo “enorme” donde no entra en juego ya ni lo grande ni pequeño.

Refiriéndome ahora a la coherencia de esta inversión, pensemos en todo este recorrido en el que al inicio hemos intentado aprender desde lo que otros nos han dicho (por ejemplo, de la escuela pitagórica), pero conforme avanzábamos los argumentos han ido transformándose en estos otros puramente socráticos que atañen al individuo.

(395) Así se explica cómo, aunque a veces el comportamiento de un filósofo puede parecer semejante al del héroe o al del amante, en nada tienen que ver.

-Y en liberarla, como decimos, se esfuerzan continuamente y ante todo, los filósofos de verdad, y ese empeño es característico de los filósofos, la liberación y la separación del alma del cuerpo. ¿O no?

- Completamente –dijo él.

- ¿Por tanto, eso es lo que se llama muerte, la separación y liberación del alma del cuerpo?

- Desde luego.³⁹⁶

- ¿Pero es que no viene a ser una purificación eso, lo que desde antiguo se dice en la sentencia “el separar al máximo el alma del cuerpo” y el acostumbrarse ella a recogerse y concentrarse en sí misma fuera del cuerpo, y a habitar en lo posible, tanto en el tiempo presente como en el futuro, sola en sí misma, liberada del cuerpo como de unas cadenas?³⁹⁷

- Muy bien –dijo Simmias.

- Por lo tanto –dijo Sócrates-, si eso es verdad, compañero, hay una gran esperanza, para quien llega adonde yo me encamino, de que allí de manera suficiente, más que en ningún otro lugar adquirirá eso que nos ha procurado la mayor preocupación en la vida pasada. Así que el viaje que ahora me han ordenado hacer se presenta con una buena esperanza, como para cualquier otro hombre que considere que tiene preparada su inteligencia, como purificada.

- Del todo, Sócrates.

- Por consiguiente es forzoso –dijo- que de todo eso se les produzca a los auténticamente filósofos una opinión tal que se digan entre sí unas palabras de este estilo, poco más o menos: “Puede ser que alguna senda nos conduzca hasta el fin, junto con el razonamiento, en nuestra investigación, en cuanto a que, en tanto tengamos el cuerpo y nuestra alma esté contaminada por la ruindad de éste, jamás conseguiremos suficientemente aquello que deseamos. Afirmamos desear lo que es verdad. Pues el cuerpo nos procura mil preocupaciones por la alimentación necesaria; y, además, si nos afligen algunas enfermedades, nos impide la caza de la verdad. Nos colma de amores y deseos, de miedos y de fantasmas de todo tipo, y de una enorme trivialidad, de modo que ¡cuán verdadero es el dicho de que en realidad con él no nos es posible meditar nunca nada! Porque, en efecto, guerras, revueltas y batallas ningún otro las origina sino el cuerpo y los deseos de éste. Pues a causa de la adquisición de riquezas se origina todas las guerras, y nos

(396) Con ello parece que quedan unidas: la reminiscencia, la rememoración y la muerte.

(397) Y lo señalado en la anotación anterior, unido a su vez a esta noción de “estado”.

vemos forzados a adquirirlas por el cuerpo, siendo esclavos de sus cuidados. Por eso no tenemos tiempo libre para la filosofía, con todas esas cosas tuyas. Pero el colmo de todo es que, si nos queda algún tiempo libre de sus cuidados y nos dedicamos a observar algo, inmiscuyéndose de nuevo en nuestras investigaciones nos causa alboroto y confusión, y nos perturba de tal modo que por él no somos capaces de contemplar la verdad.

Conque, en realidad, tenemos demostrado que, si alguna vez vamos a saber algo limpiamente, hay que separarse de él y hay que observar los objetos reales en sí con el alma por sí misma. Y entonces, según parece, obtendremos lo que deseamos y de lo que decimos que somos amantes, la sabiduría, una vez que hayamos muerto, según indica nuestro razonamiento, pero no mientras vivimos.

Pues si no es posible por medio del cuerpo conocer nada limpiamente, una de dos: o no es posible adquirir nunca el saber, o sólo muertos. Porque entonces el alma estará consigo misma separada del cuerpo, pero antes no.

Y mientras vivimos, como ahora, según parece, estaremos más cerca del saber en la medida en que no tratemos ni nos asociemos con el cuerpo, a no ser en la estricta necesidad, y no nos contaminemos de la naturaleza tuya, sino que nos purifiquemos de él, hasta que la divinidad misma nos libere. Y así, cuando nos desprendamos de la insensatez del cuerpo, según lo probable estaremos en compañía de lo semejante y conoceremos por nosotros mismos todo lo puro, que eso es seguramente lo verdadero. Pues al que no esté puro me temo que no le es lícito captar lo puro.

Creo que algo semejante, Simmias, es necesario que se digan unos a otros y que mantengan tal creencia los que rectamente aman el saber. ¿No te lo parece así?

- ¿Cuán extraordinariamente cierto –dijo Simmias– es lo que dices, Sócrates!

- Entonces, ¿lo hará del modo más puro quien en rigor máximo vaya con su pensamiento solo hacia cada cosa, sin servirse de ninguna visión al reflexionar, ni arrastrando ninguna otra percepción de los sentidos en su razonamiento, sino que, usando sólo de la inteligencia pura por sí misma, intente atrapar cada objeto real puro, prescindiendo todo lo posible de los ojos, los oídos y, en una palabra, del cuerpo entero, porque le confunde y no le deja al alma adquirir la verdad y el saber cuando se le asocia? ¿No es ése, Simmias, más que ningún otro, el que alcanzará lo real?

- Así es, en efecto.

- ¿Pero acaso las has percibido con algún otro de los sentidos del cuerpo? Me refiero a todo eso, como el tamaño, la salud, la fuerza, y, en una palabra, a la realidad de todas las cosas, de lo que cada una es. ¿Acaso se contempla por medio

del cuerpo lo más verdadero de éstas, o sucede del modo siguiente: que el que de nosotros se prepara a pensar mejor y más exactamente cada cosa en sí de las que examina, éste llegaría lo más cerca posible del conocer cada una?

- De ninguna manera- dijo él.³⁹⁸

- ¿Es que ya has visto alguna de tales cosas con tus ojos nunca?³⁹⁹

- ¿Cómo no?

-¿Y, a su vez, algo bello y bueno?

-Lo afirmamos, desde luego, ¡por Zeus!

- ¿Qué hay ahora respecto de lo siguiente, Simmias? ¿Afirmamos que existe algo justo en sí o nada?

- Es evidente .

- Por lo tanto, ¿también ahí el alma del filósofo desprecia al máximo el cuerpo y escapa de éste, y busca estar a solas en sí ella misma?

- Así es.

- Y reflexiona, sin duda, de manera óptima, cuando no la perturba ninguna de esas cosas, ni el oído ni la vista, ni dolor ni placer alguno, sino que ella se encuentra al máximo en sí misma, mandando de paseo al cuerpo, y, sin comunicarse ni adherirse a él, tiende hacia lo existente.

- Sí.

- ¿No es, pues, al reflexionar, más que en ningún otro momento, cuando se le hace evidente algo de lo real?

- Dices verdad.

- ¿Cuándo, entonces –dijo él-, el alma aprehende la verdad? Porque cuando intenta examinar algo en compañía del cuerpo está claro que entonces es engañada por él.

-Desde luego –dijo.

- ¿Y qué hay respecto de la adquisición misma de la sabiduría? ¿Es el cuerpo un impedimento o no, si uno lo toma en la investigación como compañero? Quiero decir, por ejemplo, lo siguiente: ¿acaso garantizan alguna verdad la vista y el oído a los humanos, o sucede lo que incluso lo poetas nos repiten de continuo, que no oímos nada preciso ni lo vemos? Aunque, si estos sentidos del cuerpo no son

(398) Se constata, ante la reiteración de esta pregunta, que la intención de Sócrates es que se llegue a admitir esta noción de "estado". Pero aún, encontramos el mismo resultado: en este caso otra contestación contraria a la dada en la lectura convencional, en la que se sigue insistiendo, que no se puede porque eso es morir, no existir, aunque todo esto exista como idea.

(399) O lo que es lo mismo: - Entonces ¿cómo puedes decir esto con propiedad? Ante la paradoja que se le presenta a Cebes, queda por fin desarmado. Cebes admite tácitamente todo lo que le ha dicho Sócrates y podemos dar casi por concluido el diálogo.

exactos ni claros, mal lo serán los otros. Pues todos son inferiores a éstos. ¿O no te lo parecen a ti?

- Muy verdad es lo que dices, desde luego.

- Y, por cierto, que les parece, Simmias, a los demás hombres que quien no haya placer en tales cosas ni participa de ellas no tiene un vivir digno, sino que se empeña en algo próximo al estar muerto el que nada se cuida de los placeres que están unidos al cuerpo.

- Está claro.

- ¿Es que no está claro, desde un principio, que el filósofo libera su alma al máximo de la vinculación con el cuerpo, muy a diferencia de los demás hombres?

- A mi sí.

- Por lo tanto, ¿no te parece que, por entero –dijo-, la ocupación de tal individuo no se centra en el cuerpo, sino que, en cuanto puede, está apartado de éste, y, en cambio, está vuelto hacia el alma?

- A mi me parece que los desprecia –dijo-, por lo menos el que es de verdad filósofo.

-¿Y qué hay respecto de los demás cuidados del cuerpo? ¿Te parece que tal persona los considera importantes? Por ejemplo, la adquisición de mantos y calzados elegantes, y los demás embellecimientos del cuerpo, ¿te parece que los tiene en estima, o que los desprecia, en la medida en que no tiene una gran necesidad de ocuparse de ellos?

- En ningún modo.⁴⁰⁰

-¿Qué los placeres del sexo?

-En absoluto, Sócrates –dijo Simmias.

-Examina ahora, amigo, si compartes mi opinión en lo siguiente. Pues con eso creo que sabremos más de la cuestión que estudiamos. ¿Te parece a ti que es propio de un filósofo andar dedicado a los que llaman placeres, tales como los propios de comidas y de bebidas?

-No, sino eso –dijo.⁴⁰¹

-¿Acaso es otra cosa que la separación del alma del cuerpo? ¿Y el estar muerto es esto: que el cuerpo esté solo en sí mismo, separado del alma, y el alma se queda sola en sí misma separada del cuerpo? ¿Acaso la muerte no es otra cosa sino esto?

-Y mucho –dijo Simmias contestando.⁴⁰²

(400) Que entiendo por: -No la estima.

(401) Opino que esta pregunta y respuesta se refieren a "El Banquete" de Platón donde podemos encontrar alguna respuesta a lo que estamos tratando aquí.

-Y dirían la verdad, Simmias, con excepción de que a ellos no les pasa inadvertido. Pues les pasa inadvertido en qué sentido andan moribundos y en qué sentido son dignos de muerte y de qué tipo de muerte quienes son verdaderamente filósofos. Conversemos, pues –dijo-, entre nosotros sólo, mandándolos a los demás a paseo. ¿Consideramos que la muerte es algo?

Entonces Simmias se echó a reír y dijo:

-¡Por Zeus, Sócrates, que, aunque no estaba ahora con ganas de reírme, me has hecho reír! Creo, desde luego, que a la gente, de oírte decir eso mismo, le habría parecido que está muy bien dicho respecto a los filósofos –y que recibiría la aprobación de nuestros compatriotas completamente- que los que filosofan andan moribundos, y tampoco se les escapa a ellos que son dignos de sufrir tal muerte.

D

Segunda parte del proemio: Receso público.

Por fin con este “Déjalo” que nos encontraremos a continuación, finaliza lo que considero el diálogo propiamente dicho.

Siguiendo esta dinámica emprendida en el dialogo que ha consistido en comentar el texto mediante notas a pie de página:

-Déjalo ⁴⁰³ –dijo-. Ahora ya quiero daros a vosotros, mis jueces ⁴⁰⁴, la razón de por qué me resulta lógico que un hombre que de verdad ha dedicado su vida a la filosofía en trance de morir tenga valor y esté bien esperanzado de que allá va a obtener los mayores bienes, una vez que muera. Cómo, pues, es esto así, Simmias y Cebes, yo intentaré explicároslo.

Porque corren el riesgo cuantos rectamente se dedican a la filosofía de que les pase inadvertido a los demás que ellos no se cuidan de ninguna otra cosa, sino de morir y de estar muertos. Así que, si eso es verdad, sin duda resultaría absurdo empeñarse durante toda la vida en nada más que eso, y, llegado el momento, que se irritaran de lo que desde mucho antes pretendían y se ocupaban.

(402) Si, sino existiese esa circularidad en todo. Así cuanto más, más es morir verdaderamente.

(403) Ya he comentado esta circunstancia al final del mito.

(404) Jueces que interpreto por nosotros, los lectores.

- Bueno, algo sabía que dirías –dijo Critón-. Pero me da la lata desde hace un rato.⁴⁰⁵

Y le contestó Sócrates:

- ¡Ea, mándalo a paseo! Que se cuide sólo de su tarea, para estar dispuesto a dármelo dos veces, si es preciso, y hasta tres.⁴⁰⁶

-Qué otra cosa, Sócrates, va a ser –dijo Critón-, sino que hace rato que me dice el que va a darte el veneno que te advierta de que dialogues lo menos posible. Pues dice que los que hablan se acaloran más y que eso no es nada conveniente para administrar el veneno. En caso contrario, algunas veces es forzoso que quienes hacen algo así beban dos y hasta tres veces.

-Bueno, lo intentaré –dijo-. Pero veamos primero qué es lo que aquí Critón pretende decirnos, me parece, desde hace un rato.

-¿Cómo, Sócrates? –dijo Simmias-. ¿Y tú guardándote esa idea en tu mente vas a marcharte, o nos la puedes comunicar también a nosotros? Porque me parece a mí que ése podría ser un bien común, y a la vez te servirá de apología, si es que nos convences de lo que dices.

- ¡Vamos, pues! –dijo él-. Trataré de hacer mi apología ante vosotros más persuasivamente que ante los jueces. En efecto, yo –dijo-, Simmias y Cebes, si no creyera que voy a presentarme, en primer lugar, ante otros dioses sabios y buenos, y, luego, ante personas ya fallecidas mejores que las de acá, cometería una injusticia no irritándome de mi muerte. Pero sabed bien ahora que espero llegar junto a hombres buenos, y eso no le aseguraría del todo; pero que llegaré junto a los dioses, amos muy excelentes, sabed bien que yo lo afirmaré por encima de cualquier otra cosa. De modo que por eso no me irrito en tal manera, sino que estoy bien esperanzado de que hay algo para los muertos y que es, como se dice desde antiguo, mucho mejor para los buenos que para los malos.⁴⁰⁷

-Desde luego que sí –dijo Cebes.

(405) Considero que es interesante esta entrada en escena por parte de Critón pues no lo hacía desde el principio. Es como si todo el diálogo hubiese ocurrido en una isla atemporal que yo he interpretado como un proceso incubatorio.

Recordemos de este personaje que era aquel que no consigue adentrarse en tal proceso, de ahí su tono ahora.

(406) Reafirmando esta interpretación de una “isla atemporal”, es esta contestación por parte de Sócrates la que nos devuelve a la escena del veneno en la que todo este diálogo se pierde en una especie de “sin tiempo”, un paréntesis que yo he tomado por una incubación.

(407) Parece ser que Sócrates ha conseguido una purificación total en vida gracias a la filosofía entendida como ese saber por el que se consigue superar la idea de los opuestos y por tanto, situada más allá del bien o el mal. Recordemos también a Empédocles, que a su manera, también se proclama más que un hombre, semejante a los dioses.

-Es justo lo que decís –dijo. Pues creo que vosotros decís que me es preciso defenderme contra ese reproche como delante de un tribunal.

Entonces dijo Simmias:

-Pero me parece, Sócrates, también a mí que, por lo menos ahora, Cebes dice algo cierto. Pues ¿con qué intención tratarían de escapar hombres, de verdad sabios, de unos dueños mejores que ellos mismos y querrían apartarse sin más de éstos?

Y me parece que Cebes apunta a ti su razonamiento, porque tú tan fácilmente soportas el abandonarnos a nosotros y a unos buenos gobernantes, según tú mismo reconoces, los dioses.

Entonces, me pareció que Sócrates, al escucharlo, se regocijó con la objeción de Cebes⁴⁰⁸, y, mirando hacia nosotros, dijo:

-De continuo, ciertamente, Cebes va a la rebusca de algunos argumentos y no está dispuesto por las buenas a dejarse convencer con lo que uno le diga.

-Bien –dijo Cebes-, eso sí parece razonable. Sin embargo, lo que decías hace un momento, lo de que los filósofos fácilmente querrían morir, eso me parece absurdo, Sócrates, si es que está bien razonado lo que decíamos hace un momento: que la divinidad es quien se cuida de nosotros y nosotros somos posesiones de ésta. Porque el que no se irriten los más sensatos de dejar esa situación de servicio, en la que les dirigen quienes son los mejores dirigentes que existen, los dioses, no tiene explicación. Pues, sin duda, nadie cree que él se cuidará mejor por sí mismo, al quedarse en libertad. Sólo un individuo necio se apresuraría a creer que debe escapar de su amo, y no reflexionaría que no conviene, por cierto, escapar del bien, sino permanecer en él lo más posible, y por ello escaparía irreflexivamente. Pero el que tenga inteligencia deseará siempre, sin duda, estar junto a lo que es mejor que él mismo. Así que, Sócrates, con esto resulta que es lógico lo contrario de lo que hace poco decíamos, que es natural que los sensatos se irriten al morir, y que los necios se alegren de ello.⁴⁰⁹

-Tal vez, entonces, desde ese punto de vista, no es absurdo que uno no deba darse muerte a sí mismo, hasta que el dios no envíe una ocasión forzosa, cómo esta que ahora se nos presenta.

(408) Esta objeción de Cebes en realidad la ha introducido Sócrates, sobre su confianza de que va a encontrar algo mejor tras la muerte, algo que Cebes dudaba.

(409) Decir que lo que Cebes comenta es totalmente coherente en esta inversión.

-Desde luego -dijo

-Así pues –dijo él-, ¿también tú si alguno de los seres de tu propiedad se diera muerte, sin haberlo indicado tú que deseas que esté muerto, te irritarías con él, y, si pudieras darle algún castigo, se lo aplicarías como pena? ⁴¹⁰

-A mí sí –dijo Cebes.

-Pues sí que puede parecer –dijo Sócrates- que así es absurdo. Pero no lo es, sino que, probablemente, tiene una explicación. El dicho que sobre esto se declara en los misterios, de que los humanos estamos en una especie de prisión y que no debe uno liberarse a sí mismo ni escapar de ésta, me parece un aserto solemne y difícil de comprender. No obstante, me parece, a mí al menos, Cebes, que no dice sino bien esto: que los dioses son los que cuidan de nosotros y que nosotros, los humanos, somos una posesión de los dioses ¿O no te parece a ti así?

Entonces Cebes, sonriendo ligeramente, dijo expresándose en su dialecto:

-¡Sépalo Zeus!

-Bueno, hay que tener confianza –dijo-. Pues tal vez enseguida vas a oírlo. Quizás, sin embargo, te parecerá extraño que este asunto frente a todos los demás sea simple, y que nunca le ocurra al hombre, como sucede con los demás seres, que se encuentre en ocasiones en que también a él le sea mejor estar muerto que vivir, y en los casos en que le es mejor estar muerto, quizás te parezca extraño que a esos hombres les sea impío darse muerte a sí mismos, sino que deban aguardar a otro benefactor.

-¿Con qué fundamento, pues, afirman que no es lícito matarse, Sócrates? Pues yo, justo lo que tú decías hace un momento, ya se lo había oído a Filolao, cuando convivía con nosotros, y también otras veces a algunos otros, que no se debe hacer eso. Pero nada preciso he escuchado nunca acerca de esos asuntos.

-Claro que yo hablo también de oídas sobre esas cosas. Pero lo que he oído no tengo ningún reparo en decirlo. Además, tal vez es de lo más conveniente para quien va a emigrar hacia allí ponerse a examinar y a relatar mitos acerca del viaje hacia ese lugar, de qué clase suponemos que es. ¿Pues qué otra cosa podría hacer uno en el tiempo que queda hasta la puesta del sol?

-Nada preciso, Sócrates. ⁴¹¹

-¿Cómo, Cebes? ¿No habéis oído tú y Simmias hablar de tales temas, habiendo estudiado con Filolao?

(410) Recordar que en el transcurso del diálogo Sócrates se ha declarado esclavo de Apolo.

(411) Refiriéndose a esta noción de “estado”, esta respuesta de Cebes es totalmente comprensible.

Le preguntó entonces Cebes:

-¿Cómo dices eso, Sócrates, de que no es lícito hacerse violencia a sí mismo, pero que estará dispuesto el filósofo a acompañar al que muere?

Y, al tiempo que decía esto, bajaba sus piernas al suelo, y sentándose así sostuvo ya el resto del diálogo.⁴¹²

- Pues entonces Eveno estará dispuesto, como cualquier otro que participe de esta profesión. Sin embargo, probablemente no se hará violencia. Pues afirman que no es lícito.

- Me parece que sí –contestó Simmias.

- ¿Cómo? –dijo él- ¿No es filósofo Eveno?

Entonces Simmias dijo:

- ¡Vaya un consejo ese que le das, Sócrates, a Eveno! Muchas veces ya me he encontrado con el hombre. Desde luego que por lo que yo he captado de él no te obedecerá de buen grado de ningún modo.⁴¹³

- Dile entonces a él –dijo- la verdad, Cebes. Que no los compuse pretendiendo ser rival de él ni de sus poemas –pues ya sé que no sería fácil-, sino por experimentar qué significaban ciertos sueños y por purificarme, por si acaso ésa era la música que muchas veces me ordenaban componer.⁴¹⁴

Pues las cosas eran del modo siguiente. Visitándome muchas veces el mismo sueño en mi vida pasada, que se mostraba, unas veces, en una apariencia y, otras, en otras, decía el mismo consejo, con estas palabras: “¡Sócrates, haz música y aplicate a ello!”. Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como lo que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. Pero ahora, después de que tuvo lugar el juicio y la fiesta del dios retardó mi muerte, me pareció que era preciso, por si acaso el sueño me ordenaba repetidamente esa música popular, no desobedecerlo, sino hacerla. Pues era más seguro no partir antes de haberme purificado componiendo poemas y obedeciendo al sueño. Así que, en primer lugar, lo hice en honor del dios del que era la fiesta. Pero después

(412) Recordemos que en la primera parte del proemio Sócrates se había recostado.

(413) Eveno es poeta y según se deduce de lo que nos dice Simmias no lo considera filósofo porque, recordando lo dicho en el diálogo, se deja arrastrar por sus arrebatos.

(414) ¿A qué versos se refiere Sócrates? A pesar de las aclaraciones que da a continuación, se puede seguir opinando que se refiere a esta obra. Además, respecto a esos sueños, creo que se refiere en alguna medida al mito creado mediante un proceso incubatorio. También, que esa purificación se refiere al diálogo en sí, en el que se nos enseña a diferenciar.

del himno al dios, reflexionando que el poeta debía, si es que quería ser poeta, componer mitos y no razonamientos, y que yo no era diestro en mitología, por esa razón pensé en los mitos que tenía a mano, y me sabía los de Esopo; de éstos hice poesía con los primeros que me topé. Explícale, pues, esto a Eveno, Cebes, y que le vaya bien, y dile que, si es sensato, me siga lo antes posible. Me marchó hoy, según parece. Pues lo ordenan los atenienses.

Entonces dijo Cebes, tomando la palabra:

-¡Por Zeus, Sócrates, hiciste bien recordándomelo! Que acerca de los poemas que has hecho versificando las fábulas de Esopo y el proemio dedicado a Apolo ya me han preguntado otros, como también lo hizo anteayer Eveno, que con qué intención los hiciste, después de venir aquí, cuando antes no lo había hecho nunca. Por tanto, si te importa algo que yo pueda responder a Eveno cuando de nuevo me pregunte –porque sé bien que me preguntará– dime qué he de decirle.⁴¹⁵

Y unos servidores de Critón se la llevaron, a ella que gimoteaba y se daba golpes de pecho. Sócrates, sentándose en la cama, flexionó la pierna y se la frotó con la mano, y mientras se daba el masaje, dijo:

-¡Qué extraño, amigos, suele ser eso que los hombres denominan “placentero”! Cuán sorprendentemente está dispuesto frente a lo que parece ser su contrario, lo doloroso, por el no querer presentarse al ser humano los dos a la vez; pero si uno persigue a uno de los dos y lo alcanza, siempre está obligado, en cierto modo, a tomar también el otro, como si ambos estuvieran ligados en una sola cabeza⁴¹⁶. Y me parece –dijo–, que si Esopo lo hubiera advertido, habría compuesto una fábula de cómo la divinidad, que quería separar a ambos contendientes, después de que no lo consiguió, les empalmó en un mismo ser sus cabezas, y por ese motivo al que obtiene el uno le acompaña el otro también a continuación. En efecto, algo así me ha sucedido también a mí. Después de que a causa de los grilletes estuvo en mi pierna el dolor, ya parece que llega, siguiéndolo, el placer.

Al punto Sócrates, dirigiendo una mirada a Critón, le dijo:

-Critón, que alguien se la lleve a casa.

En fin, no tardó mucho rato en volver y nos invitó a entrar. Al entrar, en efecto, encontramos a Sócrates recién desencadenado, y a Jantipa –que ya conoces–, que llevaba en brazos a su hijito y estaba sentada a su lado. Con que, en cuanto nos vio Jantipa, se puso a gritar, como acostumbran a hacer las mujeres:

(415) Pero Sócrates ya no contesta a esto y la escena cambia.

(416) Recordemos su conclusión del mito o gran parte del diálogo, donde se ha tratado de distinguir entre los opuestos, también la función de las purificaciones, o por fin la estructura circular que propongo.

-¡Ay, Sócrates, por última vez te hablarán tus amigos y tú a ellos!

FEDÓN

Yo voy a intentar contárselo todo desde el comienzo. Ya de un modo continuo también en los días anteriores acostumbrábamos, tanto los demás como yo, acudir a visitar a Sócrates, reuniéndonos al amanecer en la sala de tribunales donde tuvo lugar el juicio. Porque está próxima a la cárcel. Allí aguardábamos cada día hasta que se abría la puerta de la cárcel, conversando unos con otros, porque no estaba abierta muy de mañana. Y en cuanto se abría, entrábamos a hacer compañía a Sócrates y con él pasábamos la mayor del día.

Pero en aquella ocasión nos habíamos congregado aún más temprano. Porque la víspera, cuando salíamos de la cárcel al anochecer, nos enteramos de que la nave de Delos había regresado. Así que nos dimos aviso unos a otros de acudir lo antes posible al lugar acostumbrado. Y llegamos y, saliéndonos al encuentro el portero que solía atendernos, nos dijo que esperaríamos y no nos presentásemos antes de que él nos lo indicara.⁴¹⁷

-Es que los Once –dijo– desatan [de los grilletes] a Sócrates y le comunican que hoy morirá.

EQUÉCRATES

¿Qué más? ¿Cuáles dices que fueron los coloquios?

FEDÓN

Creo que éstos fueron, más o menos, los que allí estaban.⁴¹⁸

EQUÉCRATES

¿Algún otro estaba presente?

FEDÓN

No, ciertamente. Se decía que estaban en Egina.⁴¹⁹

EQUÉCRATES

¿Qué más? ¿Estuvieron Aristipo y Cleómbroto?

FEDÓN

Sí, Simmias el de Tebas, y Cebes y Fedondas; y de Mégara, Euclides y Terpsión.

(417) Recordar que al principio de esta inversión también estaba amaneciendo. Tal situación revela el diálogo como una isla atemporal.

(418) En esta inversión es lógico pensar que puede referirse tanto a los personajes como a los argumentos que nos han sido relatados.

(419) ¿Quién estaba en Egina? Si se estaba refiriendo a los argumentos, supongo que señala entonces a Platón, y que éste se encontraba allí, en Egina.

Así, aquí se unifican los dos, los posibles asistentes a estas reuniones y los argumentos y temas que en ellas se trataron, pues no hay que olvidar que Sócrates, por mucho que acabe por guiar la conversación hacia su opinión, siempre arbitra los argumentos de los demás.

EQUÉCRATES

¿Estaban algunos forasteros?

FEDÓN

*De los del país estaba ese Apolodoro, y Critobulo y su padre, y además Hermógenes, Epígenes, Esquines y Antístenes. También estaba Ctesipo el de Peania, y Menéxeno y algunos más de sus paisanos. Platón estaba enfermo, creo.*⁴²⁰

EQUÉCRATES

*¿Quiénes eran, Fedón, los allí presentes?*⁴²¹

FEDÓN

*Él, desde luego, estaba por completo en tal estado de ánimo, y yo mismo estaba perturbado como los demás.*⁴²²

EQUÉCRATES

Pues ¿cómo no?

FEDÓN

Pues bien, yo tuve una asombrosa experiencia al encontrarme allí. Pues no me inundaba un sentimiento de compasión como a quien asiste a la muerte de un amigo íntimo, ya que se le veía un hombre feliz, Equécrates, tanto por su comportamiento como por sus palabras, con tanta serenidad y tanta nobleza murió. De manera que me pareció que, al marchar al Hades, no se iba sin un destino divino, y que, además, al llegar allí, gozaría de dicha como nunca ningún otro. Por eso, pues, no me entraba, en absoluto, compasión como parecería ser natural en quien asiste a un acontecimiento fúnebre; pero tampoco placer como cuando nosotros hablábamos de filosofía como teníamos por costumbre –porque, en efecto, los coloquios eran de ese género–, sino que simplemente tenía en mí un sentimiento extraño, como una cierta mezcla en la que hubiera una combinación de placer y, a la vez, de pesar, al reflexionar en que él estaba a punto de morir. Y todos los presentes nos encontrábamos en una disposición parecida, a ratos riendo, a veces llorando, y de manera destacada uno de nosotros, Apolodoro –que ya conoces, sin duda, al hombre y su carácter.

(420) Si personajes y razonamientos se hallan unidos, podemos pensar en esta serie de personajes como colaboradores en la realización de esta obra.

(421) Razonamiento que me lleva a dudar si escribieron entre todos ellos esta obra, o quiénes fueron los que intervinieron en su realización.

(422) Creo que ese “Él” pudiera referirse a Platón.

EQUÉCRATES

En tal caso, Fedón, tienes en quienes van a escucharte a otros semejantes. Así que intenta contarle todo lo más detalladamente que puedas.

FEDÓN

Bueno, tengo un rato libre, e intentaré haceros el relato. Porque el evocar el recuerdo de Sócrates, sea hablando o escuchando a otro, es para mí lo más agradable.

EQUÉCRATES

Esfuézate en relatarnos todo eso lo más precisamente posible, de no ser que tengas algún apremio de tiempo.

FEDÓN

No, de ningún modo, sino que tuvo a algunos a su lado, y muchos incluso.⁴²³

EQUÉCRATES

¿Y qué de las circunstancias de su muerte, Fedón? ¿Qué fue lo que se dijo y lo que se hizo, y quiénes los que estuvieron a su lado de sus amigos íntimos? ¿O no permitieron los magistrados que estuvieran presentes, y murió abandonado de sus amigos?

FEDÓN

Ésa es la nave, según cuentan los atenienses, en la que zarpó Teseo Antaño hacia Creta llevando a los famosos “dos veces siete”, y los salvó y se salvó a sí mismo. Así que le hicieron a Apolo la promesa entonces, según se refiere, de que, si se salvaban, cada año llevarían una procesión a Delos. Y la envían, en efecto, continuamente, año tras año, hasta ahora, en honor al dios. De modo que, en cuanto comienzan la ceremonia, tienen por ley purificar la ciudad durante todo ese tiempo y no matar a nadie oficialmente hasta que la nave arribe a Delos y de nuevo regrese de allí. Algunas veces, eso se demora mucho tiempo, cuando encuentran vientos que la retienen. El comienzo de la procesión es cuando el sacerdote de Apolo corona la popa de la nave. Eso ocurrió casualmente, como digo, la víspera de celebrarse el juicio. Por eso, justamente, fue mucho el tiempo que estuvo Sócrates en la cárcel, el que hubo entre el juicio y su muerte.⁴²⁴

EQUÉCRATES

¿Y qué nave es ésta?

(423) Respuesta que se puede interpretar por: “No, no se podría, había que hacerlo desde demasiados puntos de vista”.

(424) Lo que parece decirnos Fedón es que todo este diálogo no es producto de un solo día, sino de muchas conversaciones.

FEDÓN

Tuvo una cierta suerte, Equécrates. Aconteció, pues, que la víspera del juicio quedó coronada la popa de la nave que los atenienses envían a Delos.

EQUÉCRATES

Sí, de eso nos informó alguno, y nos quedamos sorprendidos de que se celebrara con tanta anticipación y que él muriera mucho más tarde. ¿Por qué pasó eso, Fedón?

FEDÓN

¿Ni siquiera, pues, estáis informados sobre el juicio, de qué manera se desarrolló?

EQUÉCRATES

¿Qué es, entonces, lo que dijo el hombre antes de su muerte? ¿Y cómo murió? Que me gustaría mucho escuchártelo. Pues ninguno de los ciudadanos de Fliunte, por ahora, va de viaje a Atenas, ni ha llegado de allí ningún extranjero que nos pudiera dar noticias claras acerca de esos hechos, de no ser que él murió después de haber bebido el veneno. De lo demás no hubo quien nos contara nada.

FEDÓN

Yo mismo estuve allí, Equécrates.

EQUÉCRATES

¿Estuviste tú mismo, Fedón, junto a Sócrates el día aquel en que bebió el veneno en la cárcel, o se lo has oído contar a otro?

Así termina el “Fedón invertido”, con una pregunta, desconfiando eternamente, poniendo en tela de juicio todo lo que nos ha dicho Fedón.

Lo cierto es que, en esta versión, hay ciertas cosas que no se traducen bien y nos pueden hacer dudar sobre tal posibilidad de inversión.

De todas formas consiste éste en un final abierto que considero no puede ser debido a la casualidad y que nos insta a comenzar de nuevo, revisándolo desde una nueva lectura doblemente inversa.

En la introducción que he antepuesto a esta versión del “Fedón” he mencionado que la lectura inversa de esta obra podía estar encaminada a la práctica del filósofo. A pesar de estas dudas iniciales sobre la facticidad de esta inversión, considero que más allá de estas pequeñas anécdotas que no acaban de entenderse, el orden general en que se argumenta es totalmente

pertinente. Lo que Sócrates nos muestra en el inciso en el que relata su propia historia, -que de aquellos adoradores del sol (el mito) pasó a estudiar a Anaxágoras (lo que otros decían y que al menos en la primera parte del diálogo parece estar referido a la escuela pitagórica) y luego, a forjarse su propia vía de conocimiento en la que se incluye lo humano-, es precisamente lo que encontramos conforme avanzamos en la lectura de esta inversión.

Además, su desenlace, desde el aspecto práctico en que consiste, es totalmente consecuente. Es al final donde podemos llegar a la clara intuición de una sabiduría situada más allá de lo dicho. Un “estado” que es imagen de la inteligencia en sí misma, inmerso en cada cosa, o exento a todo a su vez, sin forma cuando es puro y que alcanza un grado semejante o superior al saber mítico. Pero esto sólo es posible percibirlo si invertimos el “Fedón”.

A lo largo de esta obra se repasan multitud de temas tratados en la primera y segunda parte de esta tesis: el tema de los opuestos, lo “otro” invisible e informe, un origen extático del mito del que sólo podemos hacer suposiciones, o esta misma noción de “estado” desde la cual ahora, gracias a Platón, podemos alcanzar a distinguir entre estas nebulosas.

Además, a pesar de que en esta lectura inversa encontramos pasajes que no pueden leerse fluidamente, tal vez sea precisamente esta práctica de la inversión el mejor medio del que disponemos para distinguir el original de entre todas aquellas versiones que ya circulaban en tiempos de la Academia. De esta forma, conforme la lectura inversa fuese más fluida y coherente, más cerca estaríamos del original.

Respecto a las interpretaciones que he realizado, habrá quien piense que son, en más de un caso, forzadas, e incluso que, por ejemplo, el mito no está ordenado adecuadamente. Defendiéndome diré que esto mismo es lo que le ocurre a Platón. Al menos así nos lo dice.

Habrà también quien considere que todo este proceso que he seguido no es concluyente, menos respecto a una intencionalidad por parte de Platón. Esto se debe a pensar que justamente por ser una buena argumentación -sin excesivos saltos-, como cualquier camino, puede ser recorrido siempre en dos direcciones.

Sí, pero a esos les instaría a que lo intenten con otra obra de Platón. Yo lo he hecho, comprobando que al menos la inversión de su “Parménides” es imposible.

Pienso también que las continuas referencias al mito que se hacen en el diálogo no pueden sino significar que Platón estaba tratando de racionalizarlo. Creo que este factor no ha sido estudiado suficientemente. Lo que al menos pone en evidencia esta inversión es que Platón lo tenía muy presente a la hora de elaborar el resto de esta obra. Con ello, también, que Platón no utilizaba un mito cuando la razón no alcanzaba a poder expresar algo, sino que, al menos en este caso, lo usaba como “plantilla” o soporte para seguir una argumentación.

Por todo ello, opino que la “estructura circular” en la que queda oculto “El Fedón invertido” habría de ser tenida cuando menos en consideración, pues si no, corremos ese riesgo del que nos ha prevenido Platón: el de dejar a la naturaleza coja⁴²⁵.

Además, desde el ámbito artístico, podemos tomar tranquilamente la ambivalencia estructural del “Fedón” como ejemplo de obra artístico-filosófica, poética en un primer momento, porque, según la hipótesis planteada, consigue adentrarse más allá de su faceta visible; escultórica en un segundo momento si atendemos al libro como objeto paradójico.

Igualmente tomo la inversión como “herramienta” o técnica que nos sumerge en un estadio pre-racional donde sin embargo no dejamos de ser racionales.

Por todo ello veo a Platón como un gran escalador de nubes, el de las más sutiles y difusas, que mientras nos enseña a distinguir entre la “otredad” y lo concreto, entre lo radical y lo relativo, va despejando un camino hacia sus cumbres.

(425) Recordando lo que nos ha dicho Platón en esta obra: *“¿No admitiremos el proceso genético contrario, sino que de ese modo quedará coja la naturaleza? ¿O es necesario conceder al morir algún proceso generativo opuesto?”* (Platón 2010)

LA PÉRDIDA DEL BINOMIO HADES-ÉTER Y EL AFIANZAMIENTO DE LA RAZÓN

Muchas personas, por sus acatos, parecen entender madurez por inmovilismo. Que su carácter esté formado viene a significar que en sus vidas reina la monotonía. Del esplendor primaveral que ha supuesto la juventud, aquella época tan creativa de romances he hijos, pasamos a una época estival, de sosiego y reflexión en la que se aprende a vivir de lo que se tiene. Al menos eso parece representarse en la vida de muchos cuando, por el camino, se van postergando u olvidando aquellos anhelos nunca realizados.

Se viaja en vacaciones porque representa un intento por recuperar a una juventud casi extinta. Luego, más responsables, nos encerramos a trabajar sin casi darnos cuenta que cada día cotidiano es también un viaje por la vida. No acostumbramos a verlo así porque antepone todo lo que hemos ido aprendiendo, lo cual, nos sirve de pantalla en la que se nos reconoce y reconocemos.

A veces, sin embargo, un complejo de Pither Pan o algo semejante subsiste en el carácter de alguien, incluso en su personalidad. Este tipo de personas nos muestran un espíritu algo más abierto: sus sueños, pensamientos y ocupaciones cambian, no se repiten y evolucionan constantemente a lo largo de su vida. Viajan, y en cada regreso se sienten otra persona. Podría llegar a decir que tal tipo de persona es creativa respecto a lo común.

Contra este último pensamiento se nos podría alegar circunstancialmente que la creatividad consiste en otra cosa, y que por tanto, no deberíamos realizar esa afirmación. Freud por ejemplo, en su obra "Psicoanálisis del arte" (S. Freud 2013), insiste que el análisis no puede resolver las incógnitas que atañen a la creatividad. Él, en consecuencia, analiza las intenciones pero omite el impulso.

También podría ponerse el ejemplo de un niño, diciendo que es más creativo que un adolescente y que con ello parece que es contraria a todo aquello que vamos adquiriendo a lo largo de nuestra educación, sin embargo, considero que hay que distinguir por ejemplo entre creatividad artística de otra más general.

Respecto a esa manera de ser que acabo de mencionar en el que la persona no parece estar sometido a los dictámenes de sus creencias, existe un cuento indio que es muy gráfico. Describe al sabio como aquel que aprende a sobrellevar la apertura mental de ver en todo pensamiento su verdad. Esto es: a admitir los hechos sin sobreponerles un juicio a priori. Así, desde esa

definición de sabiduría que interpreto por haber asentado en uno mismo esa creatividad que tiene que ver más con un estado que con un saber, por ejemplo, el artístico.

Digo todo esto porque tal vez pudiera ocurrir que rechazemos de antemano la hipótesis que acabo de plantear sobre el “Fedón” de Platón, ello sin en realidad paramos a sopesar la cantidad de circunstancias que apuntarían a su veracidad.

Normalmente anteponemos una nada que pesa infinitamente más en la balanza, para, concentrando todo este peso en una pequeñez, concluir: - “En éste error, en esa parte que se lee mal, está la prueba de que no es así”.

Pero entonces también, sin darnos cuenta, cuando anteponemos las creencias y todas esas cosas que decimos saber, cerramos las puertas a ese estado creativo, que surge, digámoslo, de cualquier interrogante cuyo carácter irresoluble active la defensa inconsciente en que consiste una proyección en la cual se incrementa lo circundante.

¿Hasta qué punto es cualquier cosa real? O inmersos en la duda que pretendo: ¿Cuál será el límite en la que podamos decir que una hipótesis es cierta o falsa?

Decimos que algo es cierto cuando funciona, cuando sirve, pero cuando ese “servir” altera el deseo inicial desde el cual nos hemos puesto a mirar, todo se complica extraordinariamente.

Pensemos por ejemplo en toda esta dinámica que he sostenido en la segunda parte de la tesis en la que mantenía que el arte nace del interrogarse sobre un mundo chamánico no experimentado en persona y donde todo este proceso proyectivo se traduce en la formación de una serie de símbolos en principio vívidos, que, precisamente por esto, porque alcanzan lo vívido, con el tiempo consiguen remplazar aquel otro saber porque se considera a éste semejante, o que luego, a su vez, vuelve a generar otro centro de gravedad más bajo y cerrado en el que tales símbolos pasan a ser signos cuya otredad, ahora sí, son hasta cierto punto algo que dominamos al conocerse (los significados) y desde donde la creatividad es ya sólo entendida como la capacidad por establecer nuevas analogías.

Así, cuando desde esta posición tratamos de remontar, del signo y los significados, a lo simbólico por ambiental, arrastramos sin saberlo el recorte que supone permanecer allá donde estamos y donde simplificamos el “campo” por lo particular y donde nuestro intento por abstraer y generalizar un significado se traduce en el recorte que supone concebir el mundo como una serie de opuestos, cuya unión, creemos, consigue tal remontarse.

En el “Fedón”, Platón nos habla precisamente de estos opuestos y de si podemos decir que existan o no. Si alargamos lo que nos dice a través del “Fedón invertido” encontramos además el medio por el que tales ideas iniciales son sometidas al más exigente de los juicios desembocando en la experiencia de ese estado anterior a esta otra categoría en que ha derivado posteriormente el saber como algo formal.

Igualmente en esta obra Platón nos habla del mito. Obra que si alargamos nuevamente representa un análisis de éste - el mito - a través de técnicas que nosotros hemos pasado por alto en esta serie de simplificaciones y recortes mencionados.

Sueño y mito, no sólo parecen estar estrechamente vinculados, también en muchos casos se nos dice que el mito deriva del sueño ⁴²⁶.

Si la subjetividad del sueño puede parecernos en principio infranqueable, decimos que, en la actualidad, gracias al psicoanálisis y la fisiología, parece que poco a poco este obstáculo va superándose. ¿Pero es realmente la interpretación de los sueños la que puede ayudarnos a comprender esta otredad ⁴²⁷?

Entendiendo que una comprensión del mito no es tanto una historia sobre aquel paraíso perdido sino su descubrimiento, en este capítulo pretendo mostrar que cualquier interpretación que hagamos del sueño, esto es: cualquier otredad; debería, cuando menos, mantenerse en guardia sabiendo que no es de él o ella de quien hablamos. Así hablaré de los gradientes lumínicos del sueño en relación a su numinosidad pues considero que nos aproxima a una forma visual de entender su profundidad ⁴²⁸. También de la relación del sueño con lo fisiológico porque nos ayuda a comprendernos desde una perspectiva, aunque nunca completa, sí por lo menos más amplia.

(426) Citando a Martin Esslin (“El teatro de lo absurdo”), Stanley R. Hopper en “Mitos, sueños y religión” señala que “Puesto que existe una estrecha conexión entre el mito y el sueño, los mitos se han considerado como las imágenes de los sueños colectivos de la humanidad”. (J. Campbell 2006: 116)

Para Ira Progoff: “Está bastante claro que, a menudo, en los sueños hay aspectos mitológicos. Cuando una experiencia se siente con bastante profundidad, afecta a lo que va más allá del aspecto personal. De ahí que el proceso de soñar pase de forma natural del nivel personal al del mito. Así es como los individuos pueden experimentar sus vidas privadas en contextos de significado que abarcan algo más que el aspecto personal” (Ibid. 165).

(427) Para Joseph Campbell esto también es así cuando nos dice que: “tanto los mitos como los sueños provienen de una misma fuente psicofisiológica, que no es otra que la imaginación humana movida por las conflictivas exigencias de los órganos corporales (incluido el cerebro), cuya anatomía sigue siendo básicamente la misma desde hace algo más de cuarenta mil años. En consecuencia, de la misma manera que la imaginación del sueño es una metáfora de la psicología del soñador, la que se expresa en la mitología lo es de la actitud psicológica del pueblo al que el soñador pertenece” (J. Campbell 2013: 14).

(428) C. G. Jung dice: “La conciencia individual es sólo la inflorescencia y fructificación estacional que nace del perenne rizoma subterráneo, y esa inflorescencia y fructificación se encuentra en el mejor acorde con la verdad cuando incorpora a su cálculo la existencia del rizoma, pues la red de raíces es la madre de todo”. (C. G. Jung 2011: 17)

Hades y el sueño

Puesto que en la actualidad hablar del sueño es hablar de Freud estando a favor o en contra de su “Interpretación de los sueños”, comenzaré por exponer a continuación con algunos ejemplos que han pretendido superar o poner en jaque su obra.

Partiendo de una concepción maquinal del psiquismo humano que se percibe en Freud y que luego desarrollarán Klein o Bion, es fácil llegar a comprender que el entendimiento no consiste simplemente en algo intelectualmente ⁴²⁹. Esto es porque incluso lo que tomamos por consciencia consiste en un afloramiento del inconsciente que necesita ya no sólo relacionarse con lo exterior, sino protegerse de sí ante una complejidad creciente de relaciones. Hecho que se consigue al desgajar progresivamente una parte que conformará lo que habitualmente tomamos por consciencia subjetiva.

Es en definitiva un experimento del inconsciente que a veces resulta nefasto, como por ejemplo, cuando el inconsciente pierde completamente el contacto exterior. Entonces, éste, intentando crear nuevos caminos hacia el exterior, a veces genera, o nuevas escisiones, o directamente aflora como una irrupción autoritaria inundando toda esta consciencia escindida ⁴³⁰. Llegamos así rápidamente a concluir que “entender” es también una función que ha de ser compartida por el inconsciente.

Creo que tanto André Breton (A. Breton 2005) como Campbell (J. Campbell 2009), de los cuales hablaré más adelante, comparten esta idea en la que no sólo lo inconsciente nos enseña, sino que también nos es necesario dejarle actuar. Se enfrentan con ello al papel que representa la medicina y la ciencia de sus respectivas épocas al advertir que más que hacer enfermar, el inconsciente es capaz de sanarnos de aquella cerrazón en la que nos hayamos inmersos sin

(429) Como señala Mauro Mancia “*el modelo kleiniano de la mente y del sueño sufrió un enriquecimiento y una transformación por obra de Money-Kyrle y de Bion. Éstos confían al sueño una función ulterior, con respecto a la conferida por Klein: la de ser fundamental instrumento de conocimiento. Si el hombre –dice Money-Kyrle- es su representación del mundo y en ella se identifica su dimensión cognoscitiva, el sueño, en cuanto representación del mundo interno del hombre, resulta también fuente de conocimiento*” (M.Mancia 1989: 88).

(430) “*Allí habita, entre tinieblas, ignorado, el antiquísimo Yo del que nuestro Yo civilizado ya nada sabe o nada quiere saber; pero, de repente, se yergue y atraviesa las delgadas capas de la cultura, y sus instintos, primitivos e indomables, afluyen amenazadores a nuestra sangre, pues la voluntad primordial del inconsciente es subir a la luz, hacerse consciente y desahogarse en la acción*” en (S. Zweig 2010: 361)

“*Los impulsos optativos inconscientes tienden también a imponerse durante el día, y tanto la transferencia como las psicosis nos muestran que dichos impulsos quisieran llegar a la consciencia y al dominio de la motilidad siguiendo los caminos que atraviesan el sistema de lo preconscious*”. (S. Freud vol.2 2011: 260)

percatarnos de ello.

También, escuchamos repetidamente a multitud de autores decir que sueño y mito se hallan estrechamente vinculados. Pese a que esto sea verdad, creo que sigue existiendo un enorme “pero”. Aquí ya no vale sólo su acierto o su veracidad, si los mitos y los sueños no nos atañen personalmente, esto es, íntimamente ¿Cómo puede ser que estén hablando de nosotros sin que nos recorra el más mínimo escalofrío? ¿No será porque no hemos sido capaces de conducir tales conocimientos hasta el lugar que les corresponde?

Pienso por ejemplo que no reparamos suficientemente en ideas que nos ofrece Mauro Mancía (M. Mancía 1998)⁴³¹, tal vez porque al profundizar en ellas se tambalearían los mismos cimientos sobre los que hemos edificado nuestro avanzar. Si el sueño, y el mito en mayor medida, en cuanto a que atañen a niveles más profundos del inconsciente (el a personal), son precisamente ese nosotros mayúsculo, no deberíamos hablar de ellos tal y como se hace, como medicamento, esto por mucho que podamos aprender de él, sino como veneno que nos hace caer hacia adentro.

Solemos pensar que Freud nos ofrece una vacuna frente al traumático enigma del sueño. Gracias a su interpretación, el sueño deja de inquietarnos. Sin embargo, para mí lo importante es que puede que al final quedemos igualmente poseídos por un nuevo tipo de alucinación, la razón. Desde ahí, decimos que el sueño es sólo significado, una consecuencia “de”. Inserto su manifestarse en el saco del significado, su vivencia deja de ser presencia frente a la palabra, y la narración de sus símbolos anula la expresión de su numinosidad. Lo atmosférico que rodea al sueño queda relegado porque cuando hablamos del sueño se pierde la efectividad de su ser frente al mensaje⁴³².

Esto mismo también es admitido por Freud. En una lectura atenta de esta obra, insiste en que el “ombligo del sueño” siempre se nos escapa siendo en definitiva indescifrable. También, que el sueño acostumbra a matar más de un pájaro de un solo tiro. Así, Freud, incluso habiendo alcanzado a desvelar parte del misterio, también nos dice que cualquier racionalización siempre

(431) Un ejemplo de todo esto nos lo da Mauro Mancía cuando menciona que “algún autor interpreta toda la cultura de las sociedades primitivas como resultado de procesos psíquicos y culturales originados en la actividad onírica” (M. Mancía 1989: 8). Y: “Además, el sueño tiene tan estrechas analogías con las construcciones mítico-religiosas de los pueblos primitivos que es expresión de las construcciones constitutivas del pensamiento” (Ibid. 98).

(432) Henri Ey, sin embargo, nos enfrenta a la terrible paradoja en la que sabemos que la única información que podemos poseer sobre una alucinación, en este caso el sueño, sólo puede ser transmitido por la palabra pues las imágenes no alcanzan su realidad. (ver introducción H. Ey 2009).

pende entre abismos ⁴³³ y que la suya, aunque forje una manera de ver, simplemente es otra entre una infinidad.

Un ejemplo claro de esto es aquel sueño de Jung sobre unas ruinas, en las que se adentra de sótano en sótano, cada vez más hondo y anterior en el tiempo, del que deducirá toda su teoría sobre el inconsciente colectivo y que Freud interpreta como una traición hacia él. Para mí es evidente que los dos alumbran interpretaciones distintas pero ciertas, ambos tocan la verdad desde su particular enfoque.

En definitiva creo que con la “Interpretación de los sueños” de Freud, ganamos y perdemos. Ganamos interpretación, pero perdemos numinosidad y contacto ⁴³⁴ cuando observamos sus interpretaciones como ciencia.

Como contrapartida a Freud, C. G. Jung profundiza en el sueño encontrando más allá de la libido sexual, la libido alimenticia, y más allá todavía, por debajo aun de ésta, en el reingreso a un útero ahora cósmico, el inconsciente colectivo y el mito ⁴³⁵.

Jung encuentra que el sueño no atiende a esa dinámica más o menos mecánica que le ha enseñado su profesor, o que esto no es lo importante en cierto tipo de sueños pertenecientes a otro nivel. Para él, los sueños que vienen desde los sótanos del inconsciente colectivo necesitan ser entendidos desde otra perspectiva, porque, al quedar desvinculados de la experiencia individual alcanzando sucesos pre-históricos, ya no pueden interpretarse desde los recuerdos personales ⁴³⁶.

(433) “Es conocido el interés de Nietzsche por los instintos, su concepción de la mente como un sistema de instintos, su definición de las emociones como un conjunto de representaciones inconscientes y de estados de voluntad” (M. Mancía 1989: 28) Vemos que esto no ocurre solamente cuando nos dirigimos hacia dentro tratando de interpretar el sueño, sino que ocurre igualmente hacia fuera, cuando nos vemos manejados por los sueños al tratar de comprender más o mejor algo. Porque conocimiento y sueño utilizan exactamente las mismas herramientas.

(434) A este respecto Gaston Bachelard señala: “En suma, el psicoanalista piensa demasiado; no sueña lo bastante. Al querer explicar el fondo de nuestro ser mediante residuos que la vida diurna deposita en la superficie, oblitera en nosotros el sentido del abismo.” (G. Bachelard 2011: 224, 225).

(435) C. G. Jung a este respecto dice: “A mayor abundamiento, la teoría sexual, de las neurosis se derrumba ante el hecho de que el último acto del drama consiste en el retorno al cuerpo materno. Este no se opera la más de las veces por vías naturales, sino por la boca, es decir, mediante el ser tragado y devorado con lo cual se pone de manifiesto una teoría más infantil aún, elaborada por O. Rank. No se trata de una mera alegoría para salir del paso, sino de que la regresión alcanza la etapa funcional nutritiva más profunda y anterior en el tiempo a la sexualidad, para envolverse en lo sucesivo en el mundo vivencial del lactante; es decir, que el lenguaje metafórico sexual de la regresión se transforma a medida que ésta avanza en las metáforas de la función nutritiva y digestiva, que ya no deben considerarse sino como modo de hablar. En esta fase, el llamado complejo de Edipo con su tendencia al incesto, transfiere en el complejo de la ballena de Jonás, que tiene muchas variantes, como, por ejemplo, la bruja que come niños, el lobo, el ogro, el dragón, etc. El miedo al incesto se transforma en el temor de ser devorado por la madre. La libido regresiva en apariencia de desexualiza porque retrocede paulatinamente a fases presexuales, de la primera infancia. Tampoco se detiene allí, sino que alcanza incluso al estado intrauterino, prenatal (lo que no debe tomarse al pie de la letra), saliendo así de la esfera de la psicología personal para ingresar en la de la psique colectiva, o sea que Jonás ve los misterios, esto es, las “representaciones colectivas”, en el vientre de la ballena” (C. G. Jung 2011: 416).

(436) Ellos -nos dirá Jung- han de tomarse, no como una elaboración filtrada, sino como una intromisión mucho más poderosa y casi directa del inconsciente, no como resultado “de”, sino como un fenómeno directriz.

Aún podemos ir más lejos en la relación entre alucinación y mito, si consideramos esas visiones del sueño arquetípico que Jung toma por míticas, en contraposición a las alucinaciones en el aura de la migraña y la epilepsia: ¿qué tienen que ver aquellas visiones conmovedoras con estas otras que, involuntarias a una inteligencia incluso inconsciente, aparecen mecánicamente? Me refiero a todas esas visiones puramente fisiológicas que Oliver Sacks describe en “Alucinaciones”⁴³⁷ y que sobrepasan los estudios Jungianos.

Pese a esto, dirigiéndome ahora a ese atmosférico que considero tan importante en el sueño, merece destacarse la labor de Jung al enseñarnos cómo se inmiscuyen estas “directrices”, arquetipos, en nuestra consciencia. Desde lo desvaído y fantasmal hasta la concreción en los detalles más mínimos, desde el blanco y negro “turbios” en el que casi olvidamos, al colorido desorbitado que a veces llega a ser pura luminosidad (pensando también en una hipotética voluntad del deseo); es en esta escala de gradientes lumínico-atmosféricos (luz que a veces es densa, materia que se disuelve en un brillar que mana desde dentro, etc.), y no en sus formas simbólicas, donde encontramos las trazas en que advertimos la presencia proyectada ⁴³⁸ de los arquetipos.

Lo que nos interesa de momento es que Jung, gracias a este reconocimiento complementario a lo simplemente simbólico, aun negando una espiritualidad (vivencia de “lo otro” al margen de lo arquetípico) tal y como era entendida tradicionalmente (una realidad suprasensible y sobre todo “exterior”), cree salvaguardar una visión no superficial de lo onírico.

Es cierto que Freud percibe que el factor ambiental en el sueño es determinante a la hora de interpretarlo ⁴³⁹, pero al mismo tiempo, en sus interpretaciones, pasa por alto este factor y se

(437) Respecto a la imposibilidad de interpretación de ciertas alucinaciones señala Oliver Sacks: “(...después de La interpretación de los sueños de Freud), algunos se preguntaron si las alucinaciones del síndrome podrían permitirnos, tal como creía Freud que hacían los sueños, “un camino real” al inconsciente. Pero los intentos de “interpretar” las alucinaciones del síndrome no han dado ningún fruto en este sentido (...) Los sueños son fenómenos neurológicos además de psicológicos, pero muy distintos a las alucinaciones del síndrome de Charles Bonnet. El que sueña está completamente inmerso en su sueño, y generalmente participa activamente en él, mientras que las personas que padecen el síndrome están despiertas y conservan su conciencia crítica y normal. Las alucinaciones del síndrome, aun cuando se proyecten hacia el espacio externo, están marcadas por una falta de interacción; siempre son silenciosas y neutrales, y rara vez transmiten o evocan emoción alguna” (O. Sacks 2013: 41).

“...Sus alucinaciones no siguen ninguna pauta. Pueden llegar a cualquier hora del día, cuando está con otras personas o cuando está sola. Parece no tener nada que ver con sucesos actuales, con sus sentimientos, pensamientos o estados de ánimo, ni con la hora del día en que toma su medicación. No puede hacerlas aparecer ni desaparecer. Se superponen a lo que está mirando y se disipan, junto con su percepción visual real, cuando cierra los ojos” (Ibíd. 95).

(438) Digo presencia proyectada porque a la vez, hacia adentro, desde dentro mejor dicho, el arquetipo conjuga nuestra manera de encaramos a él: sensación vívida del presente, certeza clara, felicidad o terror extremos; son ejemplos que siempre acompañan su visión.

(439) “Éstos poseen, con frecuencia, múltiples sentidos, y su significación exacta depende en cada caso, como sucede con los signos de la escritura china, del contexto en que se hallan incluidos. A esta multiplicidad de sentidos de los símbolos vienen a agregarse la multiplicidad de interpretaciones de que el sueño es susceptible” (S. Freud vol.2, 2011: 24)

centra en las formas (símbolos) y en las relaciones que se establecen entre ellas.

Al margen de esto, es interesante observar cómo se le confiere al inconsciente una inteligencia independiente al yo consciente ⁴⁴⁰. Estas opiniones no son algo nuevo y han existido desde siempre, aunque esta inteligencia inconsciente, que ahora sabemos pertenece a la persona, se asociaba a un “exterior” que por invisible se entendía por espiritual.

En el caso de Freud, influido supongo que por Nietzsche, esta inteligencia es instintiva y se manifiesta mediante la satisfacción del deseo. En Jung, consiste en algo impronunciable que nos obliga. En la actualidad encontramos casos como los de la escuela cognitivista que nos hablan del sueño como portador de los esquemas en los que nuestro conocimiento se desarrolla ⁴⁴¹.

Luis Cencillo respecto a esta inteligencia de los sueños señala ⁴⁴²: *“los sueños recurrentes avisan machaconamente lo que falta y que el soñante se halla situado y acosado por sus fantasmas egoístas o narcisistas o por sus deseos libidinosos, o sus miedos.”* (L. Cencillo 2001: 27) ⁴⁴³. Insiste, también, en esta inteligencia que permanece subconsciente al individuo, capaz de anticipar, incluso, lo que le va a pasar. *“Y los sueños avisan, motivan y hasta ofrecen soluciones”* (Ibíd. 166) ⁴⁴⁴.

(440) Jacobo Siruela, en ese sugestivo catálogo de curiosidades que es “El mundo bajo los párpados”, expone sobrados ejemplos de autoridades reconocidas en los que sus sueños sobrepasan la interpretación freudiana que niega cualquier posibilidad de autonomía al sueño (ver S. Freud 2011 vol.2: 196,97).

Lincon y su sueño premonitorio de muerte, Descartes frente a una razón convencional (J. Siruela 2011: 46-54) el químico alemán Friedrich August von Kekulé como sueño y resolución de conflictos, en el que a través de uno, descubre la estructura del benceno y con ello revoluciona la química orgánica (Ibíd. 58), *“...el astrónomo Johannes Kepler (1571-1630), que descubrió las órbitas elípticas de los planetas gracias a un sueño; el premio Nobel de Medicina, Otto Loewie (1873-1961), inventor de la teoría química de la transmisión nerviosa a partir de un experimento efectuado en medio de una visión onírica; o también como el fisiólogo estadounidense Walter Bradford Cannon, quien solía resolver complejos problemas algebraicos mientras soñaba. Curiosa operación de la mente, confirmada también por Voltaire en su Diccionario filosófico: “He conocido abogados que han hecho alegatos en sueños, matemáticos que han resuelto problemas, y poetas que han compuesto versos. (...) es indiscutible que del sueño surgen ideas tan constructivas como cuando estamos despiertos”* (Ibíd. 57).

Frente a este tipo de sueños, J. Siruela también nos hace atisbar su complejidad por ejemplo en la creación musical. Entonces ya no puede sino tomarse como creativo (Ibíd. 62-63)

(441) *“La programación y organización del sueño viene dada por su forma narrativa, en cuanto el proceso que conduce al sueño, así como el que produce el lenguaje, están organizados para transmitir una información. Los cognitivistas subrayan aquí las importantes analogías entre lenguaje y sueño en el sentido de que las leyes biológicas psicológicas de la ontogénesis, que regulan el desarrollo y la producción del lenguaje, pueden desempeñar un papel fundamental también en la formación, representación y narración del sueño.”* (M. Mancía 1989: 80)

(442) En este intento por recoger las diferentes escuelas a la hora de interpretar un sueño, Luis Cencillo incorpora a sus interpretaciones las siguientes técnicas:

ANÁLISIS ASOCIATIVO, ANÁLISIS SIMBÓLICO, ANÁLISIS EXISTENCIAL, ANÁLISIS JEROGLÍFICO, ANÁLISIS SERIAL

(443) *“Y los sueños lo mínimo que hacen es avisar: Son como los chivatos del cuadro de mandos de los coches, que reflejan el estado del aceite, la batería, los frenos y el carburante... Según el suizo Medard Boss, las situaciones (y, según el americano Sullivan, los espacios) son la figuración más importante y significativa de los sueños. Tienen ambos algo de razón, pero exageran, pues en los sueños de cada persona nunca se sabe qué es lo importante hasta que no se han captado las claves de su estilo de soñar, o de organizarse aquel sueño en cuestión, o aquella serie de sueños que se ve claramente que tratan del mismo problema”* (L. Cencillo 2001: 105).

El caso es que aun pareciendo que todos están de acuerdo con tal inteligencia inconsciente, desde la aparición de “La interpretación de los sueños” se han sucedido las voces, a favor o en contra de lo que sostenía Freud.

Jacobo Siruela, André Bretón o Julio Monteverde, son ejemplos que consideraría discrepantes respecto a una visión mecanicista de tal inteligencia inconsciente. En ellos hay un rechazo más o menos manifiesto a “La interpretación de los sueños”.

Walter Benjamin, al trasladar el sueño al recuerdo, creo que prosigue la labor freudiana aunque con otra intención. Para él, el sueño siempre traiciona al soñador y por tanto, si insistimos en querer hablar de él, sólo podemos hacerlo llevándolo al extremo del recuerdo. Recuerdo sobre recuerdo, cuanto más lejano sea éste, más se aproxima a la noción que podemos tener del sueño ⁴⁴⁵. Él nos hace ver con esto que cuando recordamos algo, soñamos aunque nos creamos despiertos.

Bachelard, al decirnos que *“la memoria sueña, la ensoñación recuerda”* (G. Bachelard 2011: 39) abre nuevamente nuestras expectativas introduciendo el tema de la voluntad en el sueño: *“El soñador nocturno no puede enunciar un cogito. El sueño de la noche es un sueño sin soñador. Por el contrario, el soñador de ensoñaciones conserva bastante conciencia como para decir: soy yo el que sueña la ensoñación”* (Ibíd. 42)⁴⁴⁶.

Veo en este soñar despierto de Bachelard semejanzas a Benjamin. Ambos amplían la

(444) Así Cencillo propone el siguiente ejemplo: *“O aquel otro cliente que había tenido el desencadenante de su desajuste en un antiguo CIR (Centro de Instrucción de Reclutas) y soñaba que se dirigía a un pueblo que se llamaba Ugeda, que no existe en el mapa. Existen Ugena y Uceda en Guadalajara y en Toledo, respectivamente, pero tampoco estos nombres le decían nada. Hasta que me acordé del apellido valenciano Cirugeda (que era para mí muy familiar desde mi infancia y que el paciente ignoraba por completo) y caímos los dos en la cuenta de que la intención principal del sueño, al inventarse aquel nombre de Ugeda, era decir lo indecible para la sensibilidad del paciente, pues le seguía haciendo sufrir: CIR, pero que yo iba a asociar con lo que sí decía: ¡Ugeda!*

Le dije yo al paciente: “¿Qué te dice CIR-UGEDA?”, y reaccionó sorpresiva positivamente, dando un bote en el diván y sonriendo (además, en el pueblo del sueño resultaba que había unos tíos con fusiles de madera recortada haciendo instrucción; eso lo dijo después y asociando con CIR).

Estaba el recuerdo del CIR tan censurado en su afectividad inconsciente que ni en sueños podía pronunciarlo, y el montaje del sueño recurrió a ese subterfugio, pero –y aquí está lo asombroso– contando con una palabra que sólo yo podía actualizar en mi memoria y que quien la soñó desconocía. ¡Así me provocaba a mí a pronunciarla por primera vez y le ahorra al paciente nombrar aquello tan siniestro para él” (L. Cencillo 2001: 31).

(445) En este mismo sentido apunta Bachelard: *“Cuanto más vamos hacia el pasado, más indisoluble nos resulta la mezcla psicológica memoria-imaginación”* (G. Bachelard 2011: 182).

“El recuerdo y la ensoñación están en una simbiosis total” (Ibíd. 213).

María Zambrano también parece percibir esto: *“Y la posibilidad tiende a desarraigarse del presente, a evaporarse o a condensarse en “lo que hubiera podido ser”. Y ha de surgir una razón, una mediación entre la finalidad que llega desde la altura y la lejanía del futuro, de tanto mayor inmensidad cuanto más decisiva”* (M. Zambrano 2011: 237).

(446) O si se puede, de forma más explícita: *“Y esta es para nosotros la diferencia radical entre sueño nocturno y ensoñación, una diferencia que proviene de la fenomenología: mientras que el soñador del sueño nocturno es una sombra que ha perdido su yo, el soñador de ensoñación, si es un poco filosófico, puede, en el centro de su yo soñador, formular un cogito. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación”*. (G. Bachelard 2011: 226).

concepción normal del sueño para situarnos en sus ambiguos límites, con lo que acabaremos admitiendo que, esta realidad nuestra, no es en realidad tan diferente a aquello a lo que llamábamos sueño.

Pero Bachelard, lejos de solucionar las cosas, omite el sueño lúcido, cuyo máximo representante tal vez sea Saint Denis ⁴⁴⁷. Éste, sumergiéndose sin perder la consciencia en lo inmediato de lo soñado, nos muestra una manera experimental de abordar el problema del sueño.

El recorrido de Saint Denis es inverso y primario frente, por ejemplo, a la manera en que Breton trata al sueño, porque si el trabajo de Breton consigue traer el inconsciente a la vigilia transformando nuestra realidad en algo semejante a un sueño, en Saint Denis es la razón y la vigilia la que, permaneciendo activa en el transcurso de éste, consigue hasta cierto punto dominarlo.

Aunque el acercarnos al sueño siempre procure una torsión en la que distinguir cuando menos resulta difícil ⁴⁴⁸ ¿Dónde queda lo vigílico entonces? ¿Qué hace de este estado, que lo tomemos por verdadero en detrimento de lo onírico? Digo esto porque al final, Saint Denis, en

(447) "En *A New Model of the Universe* (escrito en 1914) encontramos una descripción muy ilustrativa de cual era el carácter de sus experimentos oníricos. En este libro –bastante leído, por cierto, durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado- refiere cómo logró despertar por primera vez mientras dormía. Se encontraba en el interior de una gran habitación vacía. Un gatito negro maullaba a unos cuantos metros de sus pies. Todo era tan real que se dijo: "Estoy soñando. ¿Pero cómo puedo saber si realmente estoy dormido o no?". Y pensó: "Vamos a intentarlo de esta manera; convirtamos este gatito negro en un gran perro blanco; en estado de vigilia, una cosa así sería imposible de creer, más si ahora funciona quiere decir que estoy verdaderamente dormido, y estoy soñando. Súbitamente, el gatito negro se transformó en un enorme perro blanco. Al mismo tiempo, la pared que tenía enfrente comenzó a desvanecerse lentamente, mientras iba transparentándose una gran montaña rocosa con un río caudaloso que se perdía en la distancia. ¡Qué curioso! –pensé. No he ordenado la aparición de este paisaje. ¿De dónde habrá salido? Y un recuerdo medio desvaído comenzó a removerse en mi interior, el recuerdo de haber visto ya ese paisaje en otra parte, y la sensación de la existencia de una íntima conexión entre el paisaje y el perro blanco. Pero, de pronto, entendí con toda claridad que si me dejaba llevar por ese vago recuerdo me olvidaría de lo más importante que debía recordar: ¡que estoy durmiendo y soy consciente de mí mismo!". (J. Siruela 2011: 140)

"...noche número 207. Su segunda vivienda de lucidez onírica sucedió la noche 214. Seis meses más tarde lograba conservar este estado en tres de cada cinco noches. Al cabo de un año, el promedio aumentó a tres de cada cuatro noches, y a partir de entonces el joven León alcanzaba la lucidez onírica casi cada vez que dormía". (Ibid. 147)

"Durante muchas noches se ha concentrado en observar ese ambiguo proceso que antecede al sueño, y descubre que en aquellos indeterminados territorios saturados de momentáneas fosforescencias, suele fijarse en la mente un recuerdo o pensamiento que automáticamente produce una caprichosa sucesión asociativa de nuevas imágenes y pensamientos encadenados. Si pensamos en alguna persona o intentamos recordar un paisaje, poco a poco los rasgos o características de las imágenes que configuran el recuerdo dejarán de ser unas siluetas ambiguas y descoloridas, para ir tomando perfiles más precisos de un color más vivo. Cuando esto sucede, el onirismo ya se encuentra muy cerca, porque esas somnolencias con visiones nítidas ya son instantes de un sueño verdadero". (Ibid. 52)

El marqués sabe por experiencia propia que el primer periodo de sueño profundo, -cuando los sentidos y las funciones mentales experimentan su más alto grado de aislamiento y opacidad- no es, como afirma la ciencia, un periodo vacío, ajeno a cualquier tipo de actividad psíquica. Su experiencia le indica todo lo contrario". (Ibid. 154)

"Denys construye una metáfora literaria borgiana al imaginar la memoria como un inmenso archivo de infinitos corredores subterráneos. En cada pasadizo hay interminables filas de casilleros en donde están guardados todos nuestros vividos. Son tantos que a veces ni el mismo operador que los ha depositado los reconoce, al haber visto pasar a lo largo del tiempo a tantos miles y millones de ellos, que ni siquiera los puede recordar.

El don de la memoria no implica conocer todo lo almacenado. De hecho, una gran parte de los recuerdos se olvidan y parecen perdidos. Sin embargo, todas las figuras de la vida yacen preservadas en los interminables pasillos cubiertos de arriba abajo por las larguísimas filas de casilleros que guarda la memoria; cada uno de ellos está sumido en una especie de sueño inerte, a la espera de que alguna noche sea eventualmente seleccionado por la mente, para así revivir por unos momentos y formar parte de esas leves y efímeras pompas de vida que son los sueños" (Ibid. 160).

sus sueños, empieza a tener pesadillas que ya no es capaz de someter a su voluntad. Duerme en realidad como nosotros, que aun pensándonos despiertos, también dormimos llevados en volandas por una serie de creencias.

Merece destacarse lo que concluye Sant Denis gracias al sueño que describe en Colonia donde *“comprendió que todo lo que hemos vivido, visto, escuchado y oído, todas nuestras impresiones conscientes e inconscientes yacen almacenadas en el cerebro hasta en sus más mínimos detalles”* (J. Siruela 2011: 163). Es entonces como si durmiésemos entre nuestras capacidades desaprovechadas en las que otra mente nosotros percibe, piensa y actúa mejor ⁴⁴⁹.

Breton, inversamente a Sant Denis, no entra en el sueño con su razón, sino que persigue inundar la vigilia completamente con el inconsciente. Es como si pretendiese dar a todo la vuelta⁴⁵⁰. Ya no se trata de llevar una razón que nos engaña al inconsciente, sino como digo, de aunarlo a la vigilia proyectándolo en el mundo. La experiencia vivida por Breton descrita en este libro, y que califica como sueño diurno, le lleva a pensar que *“el mundo del sueño y el mundo real no hacen más que uno”* (A. Breton 2005: 51). Si es el deseo quien dirige el sueño, de esta experiencia concluye que no es así en el sueño despierto (Ibíd. 95).

Posiblemente Breton se ha empapado previamente de *“La interpretación”*, pero su impulso le lleva a querer más, a alumbrar por medio de su deseo una nueva realidad, otra que sin embargo se parece mucho a la atmósfera que ha extraído del psicoanálisis. Breton parece pretender la

(448) *“¿Qué es exactamente este estado del ensueño en el cual se puede despertar la conciencia dormida? Se trata de un estado intermedio entre el sueño y la vigilia. No un estado alucinatorio, pues quien lo alcanza no está semidespierto, sino profundamente dormido. Quien logra despertar a este estado no sólo sabe que está soñando mientras duerme, sino que además conserva la facultad de razonar y la disposición de la voluntad y la memoria de un modo bastante similar a la vigilia”*. (J. Siruela 2011: 137)

(449) En el apéndice a *“La interpretación de los sueños”*, el doctor Otto Rank concluye: *“Afirmando la existencia de las ideas latentes como un rico material de formaciones psíquicas del orden más elevado, y provistas de todas las características de una función intelectual, material que escapa a la conciencia hasta que le da noticias de sí por medio del contenido del sueño”*. (S. Freud 2011 vol.2: 453)

“Suponemos que en nuestro aparato psíquico existen dos instancias generadoras de ideas, la segunda de las cuales posee el privilegio de que sus productos encuentran abierto el acceso a la conciencia, mientras que la actividad de la primera instancia es inconsciente en sí y no puede llegar a la conciencia sino pasando por la segunda. En la frontera entre ambas instancias, o sea, en el paso de la primera a la segunda, se encuentra una censura que no deja pasar sino aquello que le agrada, deteniendo todo lo demás. Lo rechazado por la censura se halla entonces, según nuestra definición anterior, en estado de represión. Bajo determinadas condiciones, una de las cuales es el sueño, se transforma la relación de las fuerzas entre ambas instancias, de tal modo que lo reprimido no puede ya ser reprimido por completo. Esto sucede, hallándose dormido el sujeto, por un relajamiento de la censura, y entonces lo hasta el momento reprimido consigue abrirse camino hasta la conciencia”. (Ibíd. 441, 42)

Marie-Louise Von Franz nos dice sobre esta otra inteligencia: *“Hoy ya tenemos conocimiento de que en lo inconsciente existe un “saber”, que Jung ha denominado “saber absoluto”, es decir que lo inconsciente puede saber cosas que nadie sabe conscientemente”* (M. L. V. Franz 2007: 16).

(450) Por ejemplo, refiriéndose a Pascal, Breton dice: *“Nadie tiene seguridad fuera de la fe de si está despierto o si duerme; visto que durante el sueño no se cree menos firmemente estar despierto que cuando se está despierto efectivamente... De modo que si la mitad de la vida se pasa durmiendo por propia confesión... ¿quién sabe si ésta otra mitad de la vida en que creemos estar despiertos no es un sueño un poco diferente del primero, del que despertamos cuando creemos dormir?”* (A. Breton 2005: 91).

siguiente inversión: desde lo inconsciente (pues trata de escribirnos desde esta posición) se ve lo cotidiano vigílico como si fuese realmente un sueño. Una manera de vivencializar las interpretaciones sobre las que Freud teoriza.

Breton, desde el surrealismo, pretende hacernos ver el sueño como una forma de “ver entre hilos”, argumentos perdidos, igual de inconexos en realidad a los establecidos por la razón. Por esta razón puede llamar literatura, arte, a sus realizaciones

La oscuridad y fragmentaciones del recuerdo por las que Freud interpreta las pulsiones del inconsciente, transmiten a James Hillman una visión del inframundo mítico ⁴⁵¹. Este “ámbito inconsciente” en el que Hillman se introduce para comprender mejor qué es un sueño, considero que es paralelo a ese “otro consciente” que yo he relacionado a las enseñanzas de Artemis cuando nos hace mirar desde un margen introvertido. Así, el mito que alumbra Freud sobre la existencia de un “ombligo del sueño” es el de la ignorancia incapaz de ser comprendida, pues no tiene imagen.

Al igual que Hillman, no pienso en color cuando leo desde esta postura a Freud. Su mundo es en blanco y negro, y la idea de consciencia o razón que extraigo de Freud es entonces semejante a la de ese escurrirse gelatinoso del tiempo en Dalí.

Realizado este recorrido por algunas de las posturas e ideas que han tratado de acercarnos a esa “otredad” en que consiste lo onírico, añadir sólo una idea más: ¿Podrían tomarse por sueños todas esas visiones que asaltan al espectador inmerso en el laberinto oscuro de James Turrell?

¿No se convierten toda esta serie de imágenes proyectadas en un inicio de un sueño vigílico, y que siendo “más físico”, nos permite adentrarnos y actuar en él? ¿No es este sueño, tal y como expone Lewis-Williams, un inicio a la mitología que ya se produjo en las cavernas⁴⁵²?

En este primer estadio de la conciencia alterada es interesante observar que todo intento por interpretar tal “sueño” sería vano, pues Oliver Sacks nos dice que, contrarias a los sueños, este tipo de proyecciones se escapan a cualquier interpretación ya que al ser fisiológicas no tienen que ver con la imaginación ⁴⁵³.

(451) También según George Steiner, Freud hace mitología (G. Steiner 2007). Por su parte, Patrick Harpur considera que toda racionalización no deja de ser una mitología (P. Harpur 2006).

(452) *“La importancia de la caverna en la iniciación del hombre-médico australiano refuerza aún más la hipótesis acerca de esa antigüedad. Parece ser que fue muy importante el papel que desempeñó la caverna en las religiones paleolíticas. Por otra parte, la caverna y el laberinto siguen llenando una función de primer orden en los ritos de iniciación de otras culturas arcaicas (como, por ejemplo, en Malekua); los dos son, en efecto, símbolos concretos del tránsito hacia el otro mundo, de un descenso a los Infierno”* (M. Eliade 2003: 59).

Si atendemos a las sucesivas fases de la alteración de la conciencia es cuando creo que se puede comenzar a conjeturar que el origen del mito proviene más de este tipo de alucinaciones que de los simples sueños. Es más, si pensamos que estas alucinaciones en general son semejantes a las producidas por la migraña o la epilepsia y juntamos cabos con lo que nos dice Mircea Eliade en “Las técnicas arcaicas del éxtasis”, es fácil sostener que existieron técnicas por las que las personas accedían a todo este mundo visionario cuyas experiencias en un principio se plasmaron en mito.

El mito entonces narra la escena que surge en la tercera fase de la conciencia alterada, pero además, cuando el mito se refiere al hombre lo suele hacer como un proceso de iniciación. Entre las técnicas por la que se accedería a este tipo de escenas alucinadas podemos señalar:

- La técnica de la privación del sueño como iniciación o ingreso al mundo mítico, recogida ya en el conocido mito de Gilgamesh ⁴⁵⁴.

- Otra técnica podría referirse al consumo de plantas alucinógenas que está muy extendido en el chamanismo, tal y como entre muchos señala Sacks ⁴⁵⁵.

- La técnica que relaciona estas alucinaciones a un conocimiento superior es la conocida alegoría de la caverna de Platón en la que por fin se mira directamente al sol. A este respecto Oliver Sacks, ahora en “Migraña”, explica: “La luz parpadeante de cualquier fuente (emitida por un tubo fluorescente, la pantalla de televisión, la que se refleja en las pantallas del cine o en superficies metálicas, etc.) puede hacer surgir de modo inmediato un escotoma centelleante, cuya frecuencia de destello es idéntica a la del estímulo provocador” (O. Sacks 2010: 190).

“Hemos visto que hay dos formas de estímulo particularmente propensas a despertar reacciones de migrañas en individuos con dicha propensión; excitaciones excesivas e inhibiciones excesivas o “hundimientos” (Ibíd. 204).

- La práctica del yoga es considerada otra poderosa técnica. Recordando ahora a Prometeo y a lo que nos ha dicho Zimmer sobre el yoga y como éste consiste en la obtención del fuego

(453) “La imaginación es cualitativamente distinta de la alucinación. Las visiones de los artistas y científicos, las fantasías y ensoñaciones que todos tenemos, se localizan en el espacio imaginativo de nuestra propia mente, en nuestro propio teatro privado. Normalmente no aparecen en el espacio externo, como los objetos que percibimos. Algo tiene que ocurrir en el cerebro/mente para la que la imaginación sobrepase sus límites y sea sustituida por la alucinación. Debe darse alguna disociación o desconexión, alguna ruptura de los mecanismos que normalmente nos permiten reconocer y hacernos responsables de nuestros pensamientos y fantasías, verlos como algo nuestro y no de origen externo” (O. Sacks 2013: 252).

(454) Oliver Sacks señala a este respecto, “Que te impidan dormir conduce, al cabo de pocos días, a la alucinación, y también verse privado de los sueños, aun cuando por lo demás se duerma bien. Cuando esto se combina con agotamiento o una tensión física extrema, puede ser incluso una fuente más poderosa de alucinaciones” (O. Sacks 2013: 57).

(455) “Toda cultura ha encontrado maneras químicas de trascender, y en algún momento el uso de estupefacientes se ha institucionalizado a un nivel mágico o sacramental; el uso sacramental de sustancias vegetales psicoactivas posee una larga historia, y en todo el mundo prosigue hasta el presente en diversos ritos chamánicos y religiosos” (O. Sacks 2013: 105).

interior, Mircea Eliade señala: *“El ‘calor interior’ o el ‘calor místico’ son creadores: producen una especie de fuerza mágica, la cual, aun cuando no se manifiesta directamente en forma de cosmogonía” (...)* *“crea en un plano cósmico más modesto: crea, por ejemplo, los innumerables espejismos o milagros de los ascetas y de los yogis (vuelo mágico, abolición de las leyes físicas, desaparición, etc.). Ahora bien, recuérdese que el ‘calor interior’ es parte constitutiva de la técnica de los magos y los chamanes ‘primitivos’: en todas partes la obtención del ‘calor interior’ se manifiesta en un ‘dominio del fuego’, y, en última instancia, en la abolición de las leyes físicas y esto significa que el mago debidamente ‘recalentado’ puede obrar ‘milagros.’* (M. Eliade 2003: 320, 321).

- Entre esta serie de técnicas, recordar también esa caída del rayo que convertía a la persona en chamán, proceso que evoluciona hasta el símbolo transferido por el maestro al discípulo tal y como relata Mircea Eliade: *“En seguida el maestro le procura el angakkok, llamado también quamaneq, esto es, su ‘relámpago’ o su ‘iluminación’, porque el angankkok consiste ‘en una luz misteriosa que el chamán siente repentinamente en su cuerpo, dentro de la cabeza, en el mismo meollo del cerebro; un inefable faro, un fuego luminoso, que le permite ver en la oscuridad, igual lo real que lo figurado, porque ahora consigue, con los ojos cerrados, ver a través de las tinieblas y distinguir cosas y acontecimientos futuros, ocultos para el resto de los humanos; puede conocer lo mismo el porvenir que los secretos de los demás.’* (Ibíd. 112).

- Por último, con todo esto no quiero olvidar mencionar aquí al sueño como técnica de la que ya he hablado cuando me he referido a Asclepio en Epidauro y las técnicas de incubación estudiadas por Karl Kerényi en su obra *“El médico divino”*, éstas mismas técnicas que hemos visto en el *“Fedón invertido”* de Platón.

La incompletud en la interpretación de los sueños

Tratando de clarificar este abismo de confusiones que rodean al sueño y al mito, en este apartado voy a sumar al sueño su factor fisiológico mostrando cómo cada vez que añadimos a una interpretación del sueño un nuevo factor, el significado del sueño se amplía en algo que parece ser infinito (siempre podremos añadir nuevos datos). En consecuencia, dado que lo que sumamos es siempre algo conocido, en este caso ese factor fisiológico, continúa tratándose finalmente de una progresión en la toma de conciencia y no de una penetración real en la esencia de una *“otredad”* como es el sueño.

Para entender mejor todo esto interpretaré un sueño con trazas arquetípicas aportado por Julio Monteverde.

Freud comienza su “Interpretación de los sueños” diciéndonos que los pueblos primitivos consideraban al sueño portador de revelaciones divinas o demoníacas y anunciador del porvenir⁴⁵⁶. Sin embargo, concluye su obra afirmando que no es posible incluir en los estudios científicos los fenómenos ocultos, pues nunca podrá llegarse a demostrar una existencia del más allá ni el conocimiento del porvenir ⁴⁵⁷. Por su parte, Julio Monteverde (J. Monteverde 2011) se aleja de las conclusiones de Freud y basándose en una experiencia personal, un sueño propio, cree demostrada esta cualidad premonitoria del sueño.

Julio Monteverde dice que la poesía aprende de la lógica del sueño tanto en su creación como en la recreación de su sentido por parte del lector ⁴⁵⁸. A mi juicio, habría que tener en cuenta además, la ensoñación, en la cual se inscribe la actuación del poeta, la que anda entre el sueño y la racionalización.

Ahora bien, cuando Monteverde se niega a un establecimiento de categorías referidas al sueño⁴⁵⁹, teniendo en cuenta exclusivamente el punto de vista del poeta que ve en los sueños la

(456) “Un eco de la primitiva concepción de los sueños se nos muestra indudablemente como base de la idea que de ellos se formaban los pueblos de la antigüedad clásica. Admitían éstos que los sueños se hallaban en relación con el mundo de seres sobrehumanos de su mitología, y traían consigo revelaciones divinas o demoníacas poseyendo, además, una determinada intención muy importante con respecto al sujeto: generalmente, la de anunciarle el porvenir” (S. Freud 2011 vol. 1: 16, 17)

(457) “¿Y el valor del sueño para el conocimiento del porvenir? En esto no hay, naturalmente, que pensar. Por gustosos que saludemos, como investigadores modestos y exentos de prejuicios, la tendencia a incluir los fenómenos ocultos en el círculo de la investigación científica, mantenemos nuestra convicción de que dichos estudios no llegarán nunca a procurarnos ni la demostración de una segunda existencia en el más allá ni el conocimiento del porvenir. Diríamos, en cambio, que el sueño nos revela el pasado, pues procede de él en todos sentidos. Sin embargo, la antigua creencia de que el sueño nos muestra el porvenir no carece por completo de verdad. Representándonos un deseo como realizado, nos lleva realmente al porvenir, pero este porvenir que el soñador toma como presente está formado por el deseo indestructible conforme al modelo de dicho pasado” (S. Freud 2011 vol.2: 318).

(458) Julio Monteverde argumenta del siguiente modo: “es necesario ir más lejos para afirmar que la poesía, o al menos la imagen poética en su integridad, no está sólo influida, sino que en realidad es hija primogénita del sueño. Sin sueños no habría poesía tal y como la entendemos, y los poetas que no sueñan son farsantes.” (...) “Es la poesía la que ha aprendido a hablar de lo esencial a través de las enseñanzas que el mundo de los sueños le ha dejado en forma de marca fosforescente.” (...) “Por tanto la poesía es todo lo que es el sueño, proyectando hacia el exterior a través del acto comunicativo y fundamentado en la libertad consciente del ser humano, en su acción. El poeta utiliza todo el arsenal de medios procedente del mundo onírico – sumándolos aquellos propios de la poesía como actividad diferenciada- para crear libremente un espacio que, en su esencia primera, responde a las mismas causas, con las mismas finalidades y con las mismas intenciones que el sueño utiliza al desencadenar lo otro en nuestro interior. Ese otro que al manifestarse establece una relación dialéctica con todas las suposiciones, sobreentendidos y prevenciones que se encuentran en nuestro interior más arcano”. (J. Monteverde 2011: 21-26)

(459) Me refiero a: “la famosa distinción homérica entre sueños que llegan a nosotros a través de una puerta de marfil (procedentes de los dioses) o que lo hacen a través de una puerta de cuerno (sueños procedentes de espíritus diabólicos)” (J. Monteverde 2011: 33)

Frente a esto Julio Monteverde opina que: “Los sueños, debido a su propia forma totalizadora de manifestarse, no pueden ser discriminados en buenos y malos, útiles o inútiles, grandes o pequeños. Cualquier exclusión, cualquier violencia que se intente infringir a los sueños desde presupuestos morales de nuestra vida en la vigilia está llamada a emponzoñar todo el intento” (Ibid. 86).

satisfacción de sus propios deseos libertarios ⁴⁶⁰, no estoy de acuerdo porque creo que esta pretendida libertad sólo puede entenderse como algo pequeño y desvirtuado. Difiero, porque creo que en el sueño uno es esclavo, sombra del Hades, como tan bien nos mostró Homero o en la actualidad James Hillman (ver J. Hillman 2004).

Pese a una amplia tradición que prestaba gran atención al sueño y de la cual nos han llegado diversas clasificaciones, el poeta no distingue, no puede hacerlo al estar guiado por ese afán liberador. Es normal que entonces se confundan términos.

Para profundizar en el sueño que Monteverde, es pertinente volver a aquellas clasificaciones que desde la antigüedad se establecieron. Es necesario reconocer que mito no es cualquier sueño, sino uno de características específicas como ya distinguió Homero.

E. R. Dodds (E. R. Dodds 2003) menciona que los griegos ya diferenciaban claramente entre sueños simbólicos, premonitorios o consejeros ⁴⁶¹.

Por su parte, Alois M. Haas profundiza algo más y los clasifica como: sueño, visión, oráculo, ilusión y alucinación. Al tiempo, los distingue según sus procedencias: los que proceden de su propia alma, los que vienen de los espíritus inmortales, y los que provienen directamente de Dios ⁴⁶².

Interesantes son también las clasificaciones que hace Luis Cencillo a un nivel interno ⁴⁶³.

(460) Libertad que viene de lejos si atendemos a lo que nos dice Jenofonte: "Es en el sueño, cuando el alma muestra mejor su naturaleza divina; es en el sueño cuando goza de una cierta penetración para el futuro; y es así, sin duda, porque es en el sueño cuando se es más libre"

(461) *"dentro de la clase de sueños significativos se reconocían distintos tipos. (...) Uno es el sueño simbólico, que reviste de metáforas, como en una especie de acertijo, un significado que no puede entenderse sin interpretación; un segundo tipo es el hórama o "Visión", que es simple y llanamente la representación previa de un acontecimiento futuro. (...) El tercero recibe el nombre de khrematismós u "oráculo", y es el que se da "cuando en el sueño el padre del soñador, o algún otro personaje representado o imponente, quizá un sacerdote o incluso un dios, revela sin simbolismo lo que sucederá o no sucederá, lo que debe o no debe hacerse". (E. R. Dodds 2003: 107)*

(462) *"La tipología de los sueños conocida por la Edad Media procede de Macrobio (ca. 400), quien en su comentario al Somnium Scipionis la había reelaborado a partir de autores griegos, especialmente del Libro de los sueños de Artemiodoro de Daldis (ca. 96-180 d. C.). Juan de Salisbury y el escrito pseudo-agustiniano Liber de spiritu et anima (siglo XII) la adoptaron y expusieron. Según éstos había que distinguir: somnium, visio, oraculum, insomnium, visum –sueño, visión, oráculo, ilusión y alucinación-. Los dos últimos tipos quedan excluidos y sin efecto en una concepción cristiana del sueño; los tres primeros, por el contrario, son considerados por Macrobio apropiados para fines adivinatorios" (A. M. Haas 1999: 13).*

"Esta clasificación de los sueños se oponía a la tipología transmitida desde Posidonio pasando por Cicerón y Tertuliano hasta la Edad Media, según la cual los sueños se dividían en tres tipos según su procedencia: 1) los que proceden de su propia alma, 2) los que vienen de los espíritus inmortales, y 3) de Dios" (Ibid. 14).

(463) Nos dice: *"Los sueños pueden ser polisémicas: tener varios significados y casi siempre distribuidos por niveles (como suele ocurrir en el discurso vigíl y en las obras literarias complejas, como el Quijote, que ha tenido varias lecturas), como matizaciones de lo mismo o procesos análogos que el sujeto está viviendo y cuyas estructuras se parecen, o se interrelacionan en la situación real o en la biografía del paciente. Es decir, que:*

- *en un nivel más superficial, el sueño expresa intenciones o miedos más a flor de conciencia;*
- *en un nivel secundario, expresa relaciones y actitudes más inconscientes y estables,*
- *y en un tercer nivel deja transparentarse – si se sabe leer en su figuración- el anclaje radical y tal vez paralizante del proceso terapéutico, o los verdaderos determinantes de la perturbación:*
- *el nudo del conflicto, o la experiencia y actitud básica y "clave" de aquella personalidad y de sus deseos más medulares, tal vez aparentemente muy absurdos, pero que lo determinan todo" (L. Cencillo 2001: 42)*

Contra estas clasificaciones del sueño, Julio Monteverde argumenta, gracias a su idea de “lo maravilloso” ⁴⁶⁴ (lo que es una sincronía para Jung o Peat, que consiste, según este último, en “la mente humana funcionando, por un momento, en su orden verdadero” (D. Peat 1995:266)⁴⁶⁵) que no podemos someter a un juicio exterior el valor del sueño, pues a veces, tiene un valor complementario e inusitado en una superposición del tiempo, algo muy diferente a lo que consistiría por ejemplo un “déjà vu”.

Respecto al tema de la sincronidad, que tanto se parece a la idea de “lo maravilloso” en Monteverde, es interesante ver como Peat nos acerca a una de las características del mito en cuanto a su atemporalidad pues éste representa esos patrones que más allá de lo perceptible estructuran tanto nuestra mente como lo físico ⁴⁶⁶.

Aunque es cierto que es gracias a Jung cuando empezamos a prestar atención a este fenómeno de la sincronidad, es desde los avances de la física donde Peat cree encontrar una correlación entre la psicología Jungiana y la física cuántica de Pauli ⁴⁶⁷.

Peat, como Pauli ⁴⁶⁸, es sobre todo físico y en su trabajo concluye las siguientes cosas:

- 1- *“La sincronidad (...) va más allá de nuestras defensas intelectuales y rompe nuestra fe en el carácter tangible de las superficies y en los órdenes lineales del tiempo y de la naturaleza”.* (Ibíd. 14).
- 2- *“La sincronidad es más que una mera combinación casual de partes desconectadas en un patrón, pues implica una conjunción de lo individual y lo global, y surge del funcionamiento de algún principio más*

(464) Nos dice a este respecto: Ese “choque fulgurante e imprevisto de un fenómeno fuertemente significativo para el individuo contra la realidad establecida” (J. Monteverde 2011: 112)

(465) “Las sincronidades (...) abren las puertas de los niveles más profundos de la conciencia y la materia que, por un instante creador, inundan la mente y remedian la división entre lo interno y lo externo. (...) Las sincronidades, epifanías, experiencias máximas y místicas son todos casos en los que la creatividad atraviesa las barreras del “sí mismo” y permite que la concienciación inunde el dominio entero de la conciencia. Es la mente humana funcionando, por un momento, en su orden verdadero”... (D. Peat 1995:266)

(466) ...“la fantasía de uno de sus pacientes (de Jung) indicaba que la esencia de un ritual particular puede volver a salir a la superficie dos mil años después en la mente de un hombre del siglo XX ¿Cómo puede ser que imágenes y recuerdos se cifren y se almacenen durante miles y miles de años en la evolución de la mente?” (D. Peat 1995:126)

“Es como descender por un pasaje oscuro a través de la superficie de una roca y salir a un océano subterráneo en que toda mente tiene su origen. Dentro de este terreno oculto se pueden encontrar los ritmos de todo universo y el poder generativo de todo lo es materia y mente; se descubre la fuente de la sincronidad”. (Ibíd. p. 131)

“Todo lo que sucede dentro del universo terrenal es un desplegamiento de patrones que existen en el mundo superior, que es inaccesible a los sentidos normales. Todos estos patrones y cambios coexisten intemporalmente, de modo que los procesos de la naturaleza y la sociedad son imágenes temporales de lo eterno.” (Ibíd. p. 163).

(467) Nos dice: “los arquetipos, que son los elementos formativos de la estructura de la mente, se pueden comparar en cierto sentido con las simetrías fundamentales de la física” (D. Peat 1995:226) porque “desde las profundidades de este orden, se despliegan armonías que se extienden por las esferas mentales y materiales en forma de patrones y conjunciones significativos que actúan como indicios de la unidad esencial de toda la naturaleza” (Ibíd. 212).

(468) del que dice que: “la contribución más famosa de W. Pauli a la física implicaba el descubrimiento de un patrón abstracto que se oculta debajo de la superficie de la materia atómica y que determina su comportamiento de un modo acausal”. (D. Peat 1995:27)

profundo que une los elementos en un patrón fundamental” (Ibíd. 109)

3- “El tiempo no consiste en un solo orden de sucesión, sino que es el espectro entero de órdenes del que, la eternidad y el orden matemático de sucesión, o la corriente fluyente, son solamente dos aspectos determinados” (Ibíd. p. 259).

Tanto “lo maravilloso” en Monteverde, como la sincronicidad en Peat, es algo que acaba por incumbirnos a nosotros mismos en cuanto artistas, pues desemboca en una creatividad por fin libre de todo tipo de trabas ⁴⁶⁹.

Si ya hemos visto en qué consiste una sincronicidad que explica a su vez ese “maravilloso” en Monteverde, pasemos ahora a ver cómo este último cuestiona “La interpretación de los sueños”.

Así, en un principio Monteverde nos cuenta el siguiente sueño (J. Monteverde 2011: 115-118):

“Durante la siesta sueño que entro en una construcción singular. Las paredes están cubiertas con motivos muy profusos, vegetales o arabescos que cubren todas las paredes e incluso el suelo, al modo de ciertos gabinetes de los palacios reales. En el espacio de estas habitaciones que se suceden hay un gran número de peces que nadan en el aire de forma regular. Es decir, que atraviesan el espacio en filas, ordenados, que giran al fondo de la habitación y recorren el camino inverso al que han iniciado.

Voy atravesando estas habitaciones que se suceden y el suelo me parece líquido. Entiendo que se trata de las aguas inferiores. Por tanto yo me encuentro situado en las aguas superiores. O, para ser quizá más preciso, en el espacio de fusión de ambas.

Atravieso estas estancias y llego a un salón donde se está celebrando un gran banquete. Allí se me invita amablemente a romper la vajilla. Hay una gran sopera de porcelana blanca y azul que se me ofrece, como digo, para que la haga pedazos. Lo hago. Con aire festivo y gran algarabía se me anima a usar más fuerza, a romperla hasta hacerla añicos.

Más tarde salimos a un parque. Lo que en él veo es una especie de construcción incrustada en la ladera de una colina (como una casa que se ha hecho excavar en la tierra) La puerta está cerrada. Se me informa que es la casa de un alquimista. En la fachada hay jeroglíficos que no logro descifrar y que al despertar habré olvidado por completo.

En el lado derecho de esta construcción hay una escalera que sube al techo de la construcción. En esta escalera R. está de pie y me dice que, efectivamente, es una escalera para subir al techo de

(469) “Según las tradiciones del Extremo Oriente, y los escritos de ciertos místicos occidentales, es posible realizar una “terminación del tiempo”, que sugiere que el vínculo mismo con un orden limitado del “llegar a ser” puede cesar. Esto también se califica como “la muerte del sí mismo”, una muerte en la que la imagen absoluta de la eternidad, que el “sí mismo” ha creado para sí, muere, y junto a ella todos los órdenes rígidos, mecánicos y limitados que obstruyen el florecimiento de la creatividad” (D. Peat 1995:268).

la construcción (que puedo ver) pero que, según sus palabras, ahí arriba no hay nada.

Al despertar y recordar el sueño me viene a la cabeza una imagen que he visto algunos días antes, publicada en un suplemento dominical, en casa de los padres de Y. Se trata del jardín de Bomarzo, y en ella se veía una construcción similar a la descrita solo que en este caso representando un rostro humano monstruoso (los ojos son las ventanas, la puerta es una boca, etc.).”

Pero la cosa no queda ahí y acto seguido nos cuenta lo siguiente:

“Al día siguiente vamos a los jardines del Moro con los sobrinos de Y. Al salir, veo una construcción que me parece haber sido diseñada para servir de punto de información. Esta completamente cerrada. A su derecha hay una especie de escalera para subir al techo. Allí hay una madre que le hace fotos a un niño. V., el otro pequeño sobrino de Y., quiere subir también al techo de la construcción, pero Y. le repite, una y otra vez de forma clara, que ahí arriba no hay nada”

Julio Monteverde nos introduce de esta forma en un diálogo entre lo onírico y la vigilia en el que se apunta a una incompletud por parte de Freud respecto al sueño, como por ejemplo cuando tratamos de discernir el significado del sueño exclusivamente por los recuerdos que tenemos de él.

Ahora bien, este sueño de Monteverde no es un sueño normal y podríamos fácilmente comenzar a analizarlo gracias a las informaciones respecto a las fases de alteración de la consciencia de las que también se hacen eco Lewis-Williams y Pearce: *“los estados alterados comienzan frecuentemente con imágenes mentales de carácter geométrico”* (D. L. Williams y D. Pearce 2009: 53). O que *“la pared, el suelo y el techo de roca constituían una membrana permeable entre los que buscaban visiones en los oscuros pasadizos y un reino espiritual repleto de animales que se encontraba justo fuera del alcance de la visión normal”* (Ibíd. 89).

También señalan que el agua representaba para los hombres del Neolítico o el Paleolítico la muerte. Una muerte practicada por el aspirante que nace chamán en el que se conseguía dejar este mundo para viajar al de los muertos o ascender hasta las divinidades en su vuelo.

¿En qué consiste esta muerte referida al sueño de Monteverde? Es cierto que no podemos saberlo hasta que éste, en la segunda parte, nos explica cómo en el jardín del Moro se precipita la sincronía; sin embargo, no por ello el sueño deja de tener rasgos en el que lo arquetípico parece activado: todos esos arabescos, los sótanos, la ruptura de la vajilla, las referencias a la

alquimia, o por fin el agua que, según Eliade, representa, desde lo mitológico, un estado primigenio de posibilidades existenciales ⁴⁷⁰.

Profundizando en este símbolo del agua, Walter F. Otto señala que: *“en la antigüedad, la humedad atribuía al agua, el espíritu de la verdad y el poder de la profecía”* (W. F. Otto 2005: 22). También que las musas *“son los espíritus del agua. (...) Todas las fuerzas benditas del agua que surgía de lo profundo de la tierra se atribuían a la esencia divina, cercana, purificante, fecundante de las Ninfas. Las nodrizas de Dioniso”* (Ibíd. 17, 18).

Así mismo Jung en *“Arquetipos e inconsciente colectivo”* nos dice que *“El agua es el símbolo más corriente de lo inconsciente”*. (C. G. Jung 2010: 33). Idea en la que insiste al decirnos en *“Símbolos de transformación”* que: *“En los sueños y las fantasías, el mar o cualquier gran conjunto acuático significa lo inconsciente”* (C. G. Jung 2011: 231); y que *“En ocasiones, el pez tiene en los sueños el significado del niño nonato”* (Ibíd. 212). También, respecto a este niño, en *“Introducción a la esencia de la mitología”* nos dice que *“Un aspecto fundamental del motivo del niño es su carácter de futuro. El niño es futuro en potencia. Por eso, la aparición del motivo del niño en la psicología del individuo suele significar una anticipación de desarrollos futuros”*. (C. G. Jung 2004: 09). Esto es porque *“las aguas infinitas están tan orgánicamente ligadas a la imagen del niño original como el cuerpo materno lo está al seno materno”* (Ibíd. 74).

Agua que era el principio de todo para Tales de Mileto, el primer filósofo griego, *“todo procedía del agua. Con ello decía poco menos que Homero, quien tan pronto calificaba el océano de “fuente original de los dioses”, como de “fuente original del todo”* (Ibíd. 71).

Gastón Bachelard en *“El agua y los sueños”* (G. Bachelard 2005) sugiere también lo nuevo y lo profético en el símbolo del agua ⁴⁷¹. Un agua subterránea es así un agua que ve, que quiere

(470) Ampliando esta información recojo las siguientes citas de Eliade:

“El tema de las aguas primordiales, consideradas a la vez como una totalidad a la vez cósmica y divina, es muy frecuente en las cosmogonías arcaicas” (M. Eliade 2012: 91).

“Podríamos decir en síntesis que las aguas simbolizan la totalidad de las virtualidades; son “fons et origo”, matriz de todas las posibilidades de existencia. (...) Principio de lo indiferenciado y de lo virtual, fundamento de toda manifestación cósmica, receptáculo de todos los gérmenes, las aguas simbolizan la sustancia primordial de las que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven por regresión o por cataclismo” (M. Eliade 2000: 296)

“El agua es germinativa, la lluvia es fecundante, como el semen virile. En el simbolismo erótico-cosmogónico, el cielo abraza a la tierra y la fecunda mediante la lluvia” (Ibíd. 301)

“La purificación por el agua tiene esas mismas propiedades; en el agua todo se disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida” (Ibíd. 304)

“El agua fluye, está viva, se mueve; el agua inspira, cura, profetiza” (Ibíd. 310).

(471) Un agua que ve: *“El ojo verdadero de la tierra es el agua. En los nuestros, el agua sueña. ¿Acaso nuestros ojos no son “ese charco inexplorado de luz líquida que dios ha puesto en el fondo de nosotros?”* (se pregunta Claudel en G. Bachelard 2005: 48)

“Al inmovilizar la imagen del cielo, el lago crea un cielo en su seno. El agua en su joven limpidez es un cielo invertido en el que los astros cobran nueva vida”. (Ibíd. 68)

“...el agua por medio de sus reflejos duplica el mundo, duplica las cosas”. (Ibíd. 70)

“Pero el agua fresca no rejuvenece tanto el rostro para los demás como para nosotros mismos. Bajo la frente ahora despierta, se anima un ojo nuevo. El agua fresca vuelve las llamas al rostro. Ése es el principio de la inversión que va a explicar la verdadera frescura de las contemplaciones del agua. Esa mirada es lo que ha refrescado” (Ibíd. 188).

hablarnos y en este sueño de Monteverde podría interpretarse como un intento del inconsciente por hacernos comprender de otra forma, pues ella es quien ha inundado las estancias. En este sentido, Marie-Louise Von Franz ve en el agua subterránea la propia muerte que aquí significará una muerte de la antigua concepción sobre el mundo y un nuevo significado del papel que juegan los sueños en nuestra vida ⁴⁷².

Todas estas interpretaciones de los símbolos consiguen acercarnos al sentido del sueño en Monteverde, sin embargo son relaciones que establecemos a posteriori y bajo la presunción subjetiva de “a cuantas más semejanzas, más nos acercamos”. Esta relación la hacemos gracias a ese factor simbólico desarrollado por Freud que consiste en asemejar un deseo inconsciente a la memoria de distintos deseos diurnos ⁴⁷³.

La cuestión es la siguiente ¿Hasta qué punto puede ser completa una interpretación basada exclusivamente en una simbología? Freud nos dirá que nunca llegaremos al final, y tiene razón, pero no es porque el “ombligo del sueño” sea indescifrable, sino porque la razón-relacionable no tiene fin (al menos eso entiendo de Gödel ⁴⁷⁴).

Esta incompletud consiste en que siempre podremos ir sumándole semejanzas conforme surjan nuevas investigaciones. Por ejemplo a este sueño, entre premonitorio y sincrónico de Monteverde, si le añadiésemos una perspectiva fisiológica podríamos interpretarlo como la expresión conceptual inconsciente del padecimiento de una migraña y esta circunstancia podría ampliar en parte la comprensión más allá de lo simbólico de este sueño.

Oliver Sacks remite la migraña a una autorregulación de carácter homeostático ⁴⁷⁵ por parte del

(472) “Mientras que mitológicamente el más allá se explica como “ígneo” en sentido positivo o negativo, existen otros tantos testimonios, si no más, que explican la resurrección del difunto como un renacimiento del agua; así es como primero en la alquimia y en la descripción egipcia, del mundo de los muertos a veces se equiparan expresamente el fuego y el agua. También en la antigua China, se pensaba, tal como señalé (página 59), que los muertos continuaban viviendo en las aguas subterráneas, y antiguamente en occidente había una idea similar” (M. L. V. Franz 2007: 116).

“En el Libro de los Muertos de los egipcios se dice, que el difunto llega a la “cresta del agua”. “Oh, aquella cresta del agua, sobre la cual los muertos no tienen poder, pues su agua es fuego, sus olas son llamas” (Ibid. 117).

(473) Luego también Bion ve como “La barrera de contacto” entre consciente e inconsciente “está en continuo proceso de formación y su naturaleza dependerá de la naturaleza de los elementos alfa que la componen y de la relación que éstos asumen entre sí”. (M. Mancia 1989: 89,90).

(474) Gödel, desde la lógica formal demuestra que cualquier sistema complejo contiene en sí mismo infinitud de axiomas impronunciabiles.

(475) Para Oliver Sacks: “El término “caos”, por cierto, puede considerarse en este caso algo más que una figura retórica, pues el tipo de inestabilidad, de fluctuación, de cambio repentino, que podemos observar aquí nos recuerda enormemente el que podemos ver en otros sistemas complejos –el clima, por ejemplo-, y su comprensión puede exigir la idea formal de “caos” y una teoría de los sistemas dinámicos y complejos (teoría del caos). Puede que sea importante, entonces, considerar así la migraña, como un trastorno complejo y dinámico del comportamiento y la regulación neural. El control sutil (y, normalmente, la libertad de acción) de lo que llamamos “salud”, podría, paradójicamente, estar basado en el caos.” (O. Sacks 2010: 57)

“En los sistemas biológicos, el equilibrio sólo se alcanza por medio de una permanente compensación de fuerzas opuestas. Con frecuencia, se mantiene de un modo homeostático mediante pequeños y continuos ajustes a un sistema dinámico. Otras veces, su alcance depende de profundas alteraciones del sistema que se producen a intervalos, de forma cíclica o esporádica.” (Ibid. 170).

cerebro en el que sus alucinaciones son el reflejo proyectado de dicha “tormenta eléctrica” interior en el sistema visual.

Desde esta interpretación fisiológica del sueño, decir que las representaciones centelleantes en zigzag, rejillas, etc., a veces se muestran de una manera mucho más compleja tomando forma de arabescos altamente intrincados y definidos. También que las migrañas en muchas ocasiones producen sueños mucho más vívidos, tanto que Lewis-Williams identifica este tipo de visiones a los garabateos paleolíticos en zigzag o cuadrículas (ver D. L. Williams 2005), que bien podrían representar esos jeroglíficos en arabesco del sueño en Monteverde.

Jung a este respecto nos dice que una paciente, Mis Miller, le cuenta lo siguiente: *un relajamiento general, y me quedé todo lo pasiva posible. Ante mis ojos aparecieron líneas, chispas y espirales luminosas, seguidas de una revista caleidoscópica de triviales acontecimientos recientes*” (C. G. Jung 2011: 183). También que “Los fenómenos visionarios que se producen en las primeras etapas de la introversión se clasifican entre las conocidas manifestaciones hipnagógicas (los llamados “fenómenos de auto luminiscencia” del ojo). Constituyen la base de las visiones propiamente dichas, de las autopercepciones de la libido en forma de símbolo”. (Ibíd. 188).

En definitiva, el sueño de Monteverde parece remitirnos a un tipo especial de sueño nada cotidiano en el que los arquetipos Jungianos se van haciendo más y más concretos. Romper una vajilla en este caso es una acción arquetípica de transformación. Eliade nos dice que soñar con romper una copa de cristal significa en el budismo que pronto se alcanzará la iluminación. Las bodas judías se sellan con la rotura de una copa como símbolo de una nueva vida. En el caso de Monteverde la rotura, expresión de su migraña si atendemos a Sacks, le aproxima al contexto de la revelación. Así, dicha rotura, que desde el simbolismo nos remite a una muerte, desde lo fisiológico adquiere un significado de reestructuración que explica la posterior percepción de esta sincronicidad.

Creo que se podría decir sin miedo a equivocarnos que Monteverde sufrió una migraña mientras dormía y que su sueño se alimenta de ella tratándole de dar significado (ver cómo esos fosfenos se transforman en peces en el sueño) aportando con ello un nuevo campo interpretativo a este sueño ⁴⁷⁶.

En esta relación que se establece entre la migraña y la sincronicidad, tanto Oliver Sacks como F. David Peat nos hablan de una ruptura en el nivel interpretativo de estos fenómenos. Con ello nos acercamos a interpretaciones de otra índole ⁴⁷⁷.

Ver así este sueño, también sugiere una explicación al porqué, en la antigüedad, la epilepsia, muy semejante a la migraña tanto en su proceder como en sus auras, fue considerada como una fuente de conocimiento ⁴⁷⁸.

Pensamos que alcanzamos el sentido de un sueño gracias a asemejarlo con los significados que otorgamos a los símbolos, el problema se presenta cuando nos damos cuenta de que siempre podemos alcanzar nuevas relaciones y por tanto tales interpretaciones acaban siendo relativas. Más, si teniendo en cuenta de que no pudiendo alcanzar su “ombligo”, nos vemos obligados a reconocer que tampoco podemos conocer en qué punto nos encontramos. Tales sumas, en consecuencia, no nos pueden decir si son grandes o pequeñas, si nos acercan a una conclusión o no.

Además, tales semejanzas parten de nuestra propia racionalidad y no del inconsciente, por tanto lo que conseguimos es una ampliación de dicha racionalidad y no una representación del inconsciente que sólo puede hacerse desde la profunda sensación de que en su vivencia es donde está su auténtico significado.

(476) Para Oliver Sacks las migrañas “Tienen funciones, actúan, cumplen un papel dramático en la economía emocional del individuo; llevan a cabo, con menor o mayor éxito, una tarea de equilibrio emocional, y como tales, se asemejan a los sueños, las formaciones histéricas y los síntomas neuróticos. Si las migrañas prestan un servicio especial, deben tener un significado particular para el paciente; deben representar algo; deben aludir a algo; deben simbolizar algo”. (O. Sacks 2010: 273)

A lo que podemos sumar lo que nos dice Mauro Mancia: “La alucinación es la verdadera modalidad con que el sueño satisface el deseo reprimido. El mecanismo está ligado a una percepción originaria que seguirá asociada, en la memoria, con el recuerdo del deseo y de las experiencias del deseo. La alucinación enlaza con una actividad psíquica que presenta una identidad perceptiva, esto es se produce por repetición de una percepción enlazada con el cumplimiento del deseo. Aquí Freud hace una afirmación que representará una piedra miliar de toda su concepción metapsicológica: “el pensar no es sino el sustituto del deseo alucinatorio y en el acto se vuelve evidente que el sueño es un cumplimiento de deseo, puesto que solamente un deseo puede impulsar a trabajar a nuestro aparato anímico” (M. Mancia 1989: 47)

(477) “Los fenómenos de visión en mosaico y cinemática son de gran importancia. Nos enseñan cómo el cerebro y la mente construyen el “espacio” y el “tiempo”, demostrándonos lo que sucede cuando el espacio y el tiempo se rompen o se deshacen” (O. Sacks 2010: 104). Cosa que vemos que ocurre en este sueño.

Así mismo F. David Peat nos pone el siguiente ejemplo: “Cuando se añade un poco de energía al metal, se une con el gas de los electrones y éstos se mueven más deprisa, de modo que la confusión y el caos parecen más pronunciados. No obstante, cuando esta energía alcanza un punto crítico, el caos electrónico se transforma en un tipo totalmente nuevo de comportamiento, pues el gas empieza a oscilar como un conjunto con lo que se llaman vibraciones de plasma. (...) dentro del movimiento caótico fortuito existe un orden global, de modo que la causalidad y el orden se encuentran íntimamente relacionados” (D. Peat 1995:84). Concluyendo que: “...cada nivel de estructura requiere su propio nivel de descripción que contenga conceptos y relaciones que no estaban presentes anteriormente. Pero a la vez, este nivel de descripción está condicionado por lo que hay arriba y abajo en la escala de tamaño y complejidad. (...) La implicación es clara: el reduccionismo absoluto no funcionará nunca porque cada vez que se escoge un nivel como fundamental se descubrirá, finalmente, que depende de todos los demás niveles para la definición de sus conceptos y el contexto de sus significados” (Ibid. 78)

(478) F. David Peat a este respecto nos dice que “Para las tribus “primitivas”, los árboles, piedras y animales tienen voces y pronuncian palabras de sabiduría durante los sueños. En efecto, los sueños tenían una importancia extrema para muchos pueblos antiguos. Los sueños parecen ser actos creadores autónomos de la naturaleza, que contienen mensajes significativos para la tribu” (D. Peat 1995:116).

Sumemos a esto lo que dice Oliver Sacks: “De hecho, uno ha de preguntarse hasta qué punto la mismísima idea de los monstruos, los espíritus espectrales o los fantasmas se originó con dichas alucinaciones. Uno puede imaginarse fácilmente que estas alucinaciones, combinadas con una disposición personal cultural a creer en el reino espiritual e incorpóreo, y a pesar de poseer una base fisiológica real, podrían reforzar la fe en lo sobrenatural” (O. Sacks 2013: 225).

Por todo esto, me parece descabellado pensar que estamos cerca de comprender el sueño, también la vigilia. Tomar como final del camino una interpretación a personal –lo fisiológico- sin considerar que pueda haber más, supone, en cierto modo, caer nuevamente en el ensueño de las creencias.

El yo y la creatividad

En este penúltimo punto voy a tratar de racionalizar qué entendemos por ser creativos desde lo artístico en un intento por reconstruir el nexo entre consciencia e inconsciencia.

Distingo en este sentido dos tipos de creatividad. El primero nos remite a esa imposibilidad de alcanzarla desde el análisis y la razón, tipo al que se refiere Freud en “Psicoanálisis del arte” (S. Freud 2013). El segundo, aun siendo profundamente complejo, sí creo sin embargo que puede ir desmigándose y hasta cierto punto analizarse.

Al comprobar que cualquier expresión realizada bajo un ámbito determinado nunca acaba por abandonarlo completamente, cuando hablamos de la creación artística, hemos de referirnos a otro tipo de creación efectuada desde el conocimiento y la voluntad. Es por eso, por ejemplo, por lo que Freud no se dio cuenta de que todo lo que descubrió era en realidad una creación. Él no poseía una formación artística y supeditado al ámbito de la ciencia lo que creía era sólo descubrir.

El problema será entonces zafarnos de las formas concretas sobre las que centramos nuestras preguntas intentando remontarnos a un estadio anterior sin alterar drásticamente los principios sobre los que partimos.

Digo esto porque me parece que en este proceso, la respuesta buscada quedará envuelta en un sin sentido, tanto como la propia pregunta por la que accedíamos, de tal modo que esa respuesta obtenida ya no poseerá contexto y por tanto no tendrá para nosotros el mismo significado.

Adentrándonos en este problema, pensando por ejemplo en estas proyecciones que harán que en el artista pese más la imagen que el significado concreto, éste, conforme topologiza su pensamiento buscando un concepto base -intentando verlo, transformándolo en imagen-,

observa una división mientras racionaliza su propio proceso como soporte para la gestación y evolución de su obra.

Refiriéndome a la obra, al objeto físico, una cosa puede ser lo que ha hecho guiado por la idea que tenía y otra sin embargo le lleva a pensar en la casualidad de lo obtenido. Desde este último punto de vista, incluso a veces creará entrever una inteligencia ajena que se expresa más allá de sus intenciones o de su idea ¿quién es esa sombra tan perfectamente implementada que se toma por otro?

El artista así se encuentra ante la dificultad de explicar tanto lo concreto de una obra que incluso siendo propia alcanza a sorprenderle. Tanto como ese otro territorio inasible del concepto, pues al trasvasar éste último - el concepto - a la imagen se encuentra ante la imposibilidad de darle una forma definida o definitiva.

Así, semejante a lo que le ocurre al físico cuando descubre que las moléculas no son el final del camino, cuando el artista rastrea en lo más hondo que puede el germen de su idea, amplifica todas esas proyecciones en ambientes profundamente trastocados y si consigue alcanzar ese territorio donde las ideas deambulan en intuiciones chispeantes y desmembradas la dificultad se agrava: diría que entonces explicarlas ya no depende del lenguaje sino de interpretar los silencios que lo articulan.

Siendo estos territorios los que el artista suele habitar, cuando éste trata de explicarnos toda esa serie de factores no explícitos en su obra, hemos de acceder a un cambio de nivel parecido y diría que sólo le podemos entender desde una lógica anterior y no estructurada, poética, que retrocede a una serie de analogías en principio no condicionadas por la razón.

En este recorrido que rastrea el origen de una obra, o de cualquier cosa, podemos comenzar por no diferenciar el pasado del futuro. Entonces podemos ver el futuro como un campo total de posibilidades no visto, donde el pasado, inmerso, es simplemente eso que habiéndose vivido rescatamos.

Aunados de esta manera, en tanto que lo que nos interesa es aquello semejante entre diferentes obras pasadas, ya realizadas, crearemos que desvistiendo cada pasado de todo aquello que de particular tuviese, podemos conformar una norma con la que cultivar el futuro.

Sin embargo, complicando el problema, conforme nos alejamos y observamos que existen otros puntos de vista, otras infinitas interpretaciones de cada una o del conjunto, ¿podemos concluir al

menos que toda esta serie de normas que obtendremos estarán circunscritas a una merma en la que por ejemplo se identifica el inconsciente personal al futuro al que hacía referencia?

Frente a este enmarañamiento podemos referirnos al impulso que siempre se repite y condensa la idea de un proyecto que emerge -que tomaríamos por esa primera norma, y que constituye un cambio de nivel al cegarnos con su manifestarse-, Pero ante este hecho ¿hasta qué punto podemos abstraernos manteniéndonos distantes? Y es que ante este surgir de una idea ¿no nos vemos subyugados imposibilitando cualquier premisa paralela? Además, conservando estas preguntas ¿Qué camino tomar sino hacia esos velos desechados? ¿No son ellos desde su penumbra los que iluminan la faz de aquello que siempre se oculta?

Desde otro punto de vista, este problema de alcanzar a definir una creación a través del pasado, queda igualmente patente al intentar sintetizar cada uno de los pasajes de esta tesis, porque conforme insisto en encontrar un motivo que los reúna ¿no ocurre que cada una de las elecciones que tome ahora se transformará en un acto otra vez cegador que coarta y pierde el conjunto?

Recrear esos momentos de descubrimiento será entonces olvidarlos, tal y como si no hubiese escrito nada todavía, reconociendo entonces en primer término un particular brillo que he intentado describir continuamente.

Ahora bien, en este camino, si tomo ese brillo como lo más importante para resumir esta tesis, teniendo en cuenta que perseguía dirigirse hacia donde esta visión me lleva, ese ámbito donde quedan recogidos cada uno de esos descubrimientos, el problema comienza cuando al intentar precisar que tal brillo, visión o ámbito, consiste en un estado introvertido donde se destilan cada uno de mis actos, o incluso, sintiendo que esto es insuficiente como resumen, profundizo en esta introversión añadiendo que su ensanchamiento en un espacio interior es proporcional al grado de numinosidad con que mi mente intenta rellenar la ausencia de respuestas, y que además, este mismo factor es quien confiere a cada acto o idea su veracidad; siendo que todo esto conforma una síntesis ¿Hasta qué punto no me desví sin llegar nunca a resumirla?

Si razonar consiste en enfrentar diferentes ideas que batallan entre sí, cuando comparo esta lucha al juego del ajedrez donde se nos muestra que no existe una partida perfecta y que a lo sumo podemos percibir tal perfección como un desarrollo circunstancial ¿Hasta qué punto puedo sostener que por fin me he liberado de esa ceguera ante la idea y que no es ella quien me domina soterradamente? O incluso si creo que omito esa batalla pues me confundo y digo que

mi proceder es el de retroceder hacia un inicio más objetivo ¿No habría de cuestionarme si no hay tras esta visión otras a oscuras que ya no son ideas sino flechas transformadas en intenciones y que no verlas no significa que no me alcancen?

Me pregunté -parafraseando a Platón- si hallaría esa imparcialidad al dirigirme hacia aquellos orígenes históricos, a aquel mundo incipiente de las Ideas platónicas y que creí más seguro por más simple y puro, porque pensaba que allí no habría casi nada que recordar. Pero no sólo me desanimó comprobar que ya desde su inicio fue profundamente complejo, sino también que nunca podría conseguirlo - esa imparcialidad- pues aquel mundo partía igualmente del deseo por interpretar un olvido que a su vez se proyectaba introvertidamente bajo la apariencia de un espacio abstracto - éter recogido del mito -, pero que a fin de cuentas se me hacía partidista ante ese proceso psicológico en el que el deseo, al margen de la idea, es quien promueve que cuanto más inalcanzable sea ésta, más brille.

Podríamos entonces hablar de la moralidad que Platón necesita implementar a su pensamiento truncando, cual trilerio, un deseo por otro más abstracto. Pero pareciéndome que este proceder caía en lo mismo, si lo que quería era analizar ecuánimemente ese mundo tan nuestro que emerge cuando empezamos un nuevo proyecto, decidí dejar de lado el pasado tal y como solemos concebirlo y sumergirme en el instante presente y creativo que encierra todos los tiempos.

(Paso así a hablar de todo eso que encontré detrás, en mi caso un recelo, una repulsa defensiva a ser lo que no era). Pensé entonces que negar el deseo me cerraría las puertas a comprender la secuencia completa. Era este deseo el que ayer y hoy, ante la elaboración de una tesis, insistía e insiste en intentar hacer ver que bajo los razonamientos hierve algo distinto. Y es que creía que así salvaguardaba nuestra profesión mientras alcanzaba ese término más justo donde razonar podía ser entendido como otra técnica, otra herramienta que sumar a las que ya usamos. Algo en definitiva que todavía mantengo al fijarme que en nuestro trabajo razonar es accesorio, incluso paralizante, y que si acaso lo hacemos, es después, mientras intentamos asentar un valor que surge en otra parte.

Aunque lo haya hecho de forma tan somera, creo que sólo gracias a establecer esta alianza entre ideas y deseos, es cuando podría resumir mejor esta tesis. Pero incluso así, aunque ahora pueda decir que ha consistido en un intento por acercar a alguien ese sentir el abismo donde todo queda por hacerse, donde incluso lo hecho se vería como un paisaje virgen, o en el que si

se quiere, lo dicho es sólo un ejemplo que ya no sirve; sabiendo ahora que han sido mis deseos los que de momento me han conducido, ¿no debería preguntarme también si éstos poseían ya de antemano estos resultados? Y si esto es así ¿Dónde quedaría ese razonar que se nos dice tan importante?

Observando que tenida una idea nuestra única labor suele consistir en llegar a representarla, o ya en particular, que es a través de intuiciones como decidimos cada trazo; diría que en ambos casos nos comportamos de forma muy parecida a cuando por ejemplo colgamos una zanahoria delante de un burro. Ocurre lo mismo conforme avanzamos en dirección contraria y nuestro propósito pasa a ser alcanzar algo desconocido porque cuando analizamos esos momentos de incertidumbre que persisten mientras se quiere obtener lo no sabido, a lo cual llamamos investigar, es como si anterior a esa alianza que forja cada idea, al menos una parte de ésta se ocultase deliberadamente tal como esa zanahoria.

También habría de señalar que ya sean definidos o indefinidos nuestros objetivos y que ir hurgando entre estos dos extremos es el único medio que tenemos de avanzar, lo curioso es comprobar que mientras lo hacemos sumamos nuevas intenciones y conclusiones secundarias, donde todo se mueve, y que entonces hemos de elegir suprimiendo u ordenando, complicándolo. Pues bien, en este aprendizaje de elegir a lo que llamamos “razonar mejor”, a veces, por ejemplo, observamos que la secuencia que queríamos describir es correcta y concuerda con lo que vemos, pero al tiempo, a la que su vez le faltaría otra idea más que la precisaría mejor. Así, cuando la incorporamos puede ocurrir que el sentido del conjunto cambie, que ya no se sostenga, que incluso nos desvíe en otra dirección. Entonces: ¿hasta qué punto podemos decir que nuestra primera afirmación -antes de sumar ese intermedio- era acertada o estaba confundida sin caer nuevamente en ese juego de creencias y deseos? ¿Hasta qué punto puede llegar a ser preciso un razonamiento?

Al menos sabemos que esta labor de relleno no tiene fin, lo que sitúa al razonar como algo totalmente circunstancial donde además nuestro concluir a partir de él consiste en el establecimiento artificial de una muralla, creencias que precisamente nos imposibilitan avanzar tal y como nos dice Platón.

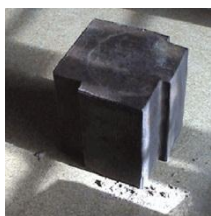
Es el deseo presente y creativo quien se sirve de lo pasado, del recuerdo y también, sobre todo, de los olvidos, para representarse en una determinada idea. El problema es que si nos dirigimos hacia él, sólo podemos ver el vaho que desprende. Así, si por fin lo imaginamos desnudo toma

un nuevo disfraz más camuflado consistente en todos esos territorios ambientales. Con esto nos engaña al suponer que ingresando en estos ambientes podemos seguir avanzando.

No sólo el deseo nos procura las formas de cada idea, también y al tiempo, es quien maneja las maneras bajo las cuales nos conducimos.

Me refiero con esto último por ejemplo a la relación que podemos establecer entre mi conducta a la hora de descomponer el símbolo en forma y ambiente -efectuado a lo largo de esta tesis mediante lo cual creía acceder a ese territorio más sutil del mito- y la siguiente secuencia que muestro a continuación donde tal proceder surge a partir de esa interiorización:

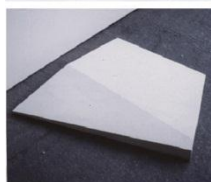
- Fase 1. *(Una progresiva anulación de la materia)*



Ángel Pascual me hace pensar en lo físico como grosor, ante lo cual realizo una serie de esculturas consistentes en esta idea.

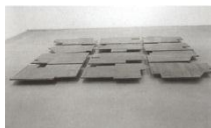


Variante en la que se suma un trabajo de taladros hecho directamente sobre ese grosor.



Una conferencia de Javier Echebarria me sugiere tomar la idea del plano inclinado como otra variante sobre la que actuar en dicho grosor.

Dado que tal trabajo anula progresivamente el grosor, inicio una serie de esculturas en las que trato de evidenciar esta anulación.



Como resultado de esa anulación simplifico ambas ideas: grosor y suma de planos.



Llevando al extremo esa anulación del grosor, incrusto en la pared una serie de hierros comprobando que Ángel Pascual no tenía razón.



Fig. 26

- Fase 2. *(Una reconstrucción al otro lado) o (Cómo ver lo que no está)*

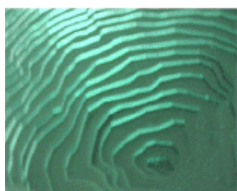


Fig. 27

Es evidente que en tal secuencia se resume y gesta ese mismo proceder que he mantenido en esta tesis como forma adquirida de comportamiento. Tal progresión hacia la anulación y su posterior reconstrucción aquí se ha manifestado primero en esa división del símbolo, y luego, en toda esa redefinición de los dioses griegos a partir de ese ambiente en el que he penetrado.

Pues bien, pensando que esto mismo ocurre en el camino que he descrito, cuando me doy cuenta que podría seguir escavando, equiparando ambos recorridos, observando que además tal secuencia de mis obras remite a su vez a otro segmento anterior (ver Fig. 22 y 23 p. 184), no sólo me reafirma en que cualquier racionalización se sostiene en esquemas adquiridos e inconscientes y que es tanto parcial como circunstancial, sino que además me cuestiona si podríamos simplificar estos esquemas hasta algo parecido a un único primer recuerdo.

Podemos decir en consecuencia que el deseo conforma tanto la idea como el proceso de producción y que en la imagen artística ambos se funden bajo los parámetros de su ámbito. También, que estos procesos, consistiendo a su vez en una serie de ideas, pueden ser más complejos o simples según por dónde recortemos - en el esquema mostrado podría haber incluido obras tanto delante, detrás como en medio - pero mientras de las imágenes tomamos su

apariencia de ser algo completo, de los razonamientos sólo percibimos una fracción que reclama continuamente ampliarse.

Complicando un poco más las cosas, pensemos ahora lo que ocurre cuando habiendo asimilado a Bachelard creemos contemplar los diferentes ambientes que estudia, pues incluso alumbrándolos mientras nos sentimos pioneros al descubrir en esos territorios algo más -en mi caso esa radiación, ese brillo, rayo u ozono que asciende tras las cosas y que he tomado por “feto” dionisiaco, otro ambiente que habría que sumar a los de Bachelard mientras trato de ser creativo-, esta suma es producto de otra previa construida a base de eventos e ideas que tampoco son propias, porque esa radiación o rayo son cosas a fin de cuentas sobre las que he leído.

Así podemos decir que en todo proceso, tanto artístico como racional, retrocedemos a segmentos pasados que vamos actualizando desde perspectivas superpuestas, y que la creatividad no es otra cosa que la capacidad por establecer nuevas conexiones entre segmentos. También, que por eso su camino natural es en primera instancia el de la imagen.

Igualmente, refiriéndome a la sobrevaloración que hemos depositado en la racionalización, podría poner el siguiente ejemplo: Si pidiese a unas cuantas personas por separado que ordenasen toda mi obra sin que tuviesen de ella un conocimiento previo, sólo presentadas cual cromos desordenados sobre una mesa, el resultado y las deducciones ofrecidas serían seguramente diferentes en cada uno. No por eso dejarían de ser coherentes. Cada orden en tal caso, es un claro ejemplo de que la razón, lejos de ser una herramienta que nos conduzca seguros a puerto, se sustenta en el subjetivismo de cada individuo.

Ahora, pensando que todos estos segmentos son insuficientes si queremos explicar qué es la creación, pues lo que hasta el momento hemos visto no es sino una evolución, no una creación, retomando aquel brillo informe del que he hablado, creo que podríamos decir algo más sobre él: ¿Qué puede ser sino el último velo de un “yo”, que como siempre se nos escapa, es lo que más brilla?

Intentando ir a su encuentro, recordemos primero el aura del símbolo, el ambiente que desprende. Pensemos en él distinguiéndolo de un signo. Pues mientras el signo remite a algo concreto, manifiesto en su significado cerrado, cuando hablamos de un símbolo le otorgamos además la incertidumbre que surge de algo aparentemente vivo. Es esa vida la que nos sorprende, la que puede reaccionar ante nuestras intenciones, la que puede mantener un diálogo a cada momento distinto.

Tomemos pues como ejemplo esa unión entre opuestos cuya representación paradójica destruye el campo de las creencias transformándose en brillo.

Para poder hablar de él, primero habrá que pensarlo viviéndolo, es decir, que tal pensamiento ha de acercarse a una imagen en un proceso de interiorización alejado del exterior, pues si sólo nos remitiésemos a lo exterior, no podríamos encontrar ninguno de tales opuestos: fuera sólo hallamos diferencias, grados, no extremos y menos oposiciones.

Conforme insistimos en encontrar su representación como idea – la de lo opuesto –, al no poseer su recuerdo porque no existe y no ha podido ser vivido en lo exterior, lo que hacemos es recrear segmentos adquiridos que, conforme afilamos, simplificamos en el límite que supone vislumbrar ese brillo, en vez de analógico, esta vez paradójico: algo a la fuga, sin palabras, que llamamos intuir y que contrario al oscuro brillo del deseo, se manifiesta como proyección de nuestra propia voluntad.

Comparemos entonces las diferencias entre analogías y paradojas. Pensemos primero en las relaciones que entablamos entre el día y la noche, estar dentro o fuera respecto a algo, o cosas semejantes que tomamos a falta de otras relaciones por opuestos pero que parten de recuerdos - segmentos adquiridos- y que Platón llama opuestos relativos. Comparémoslos ahora a esos otros hechos paradójicos, por ejemplo ese mirar el Sol del que también nos habla Platón – opuestos radicales que, perteneciendo al mito, no podemos decir nada de ellos –, donde intentarlo significa automáticamente quedarse ciego⁴⁷⁹.

Sabiendo que los primeros son insostenibles y los otros inalcanzables ¿qué pasará cuando intentamos seguir profundizando en esos segmentos? Por ejemplo, al tomarlos por lo mismo ya que no hay opuestos ¿no podemos pensar que este sol puede estar resuelto aún por debajo, como la proyección que efectuamos de aquel primer momento que representa nuestro propio nacimiento? Al menos es allí donde se estableció ese primer diálogo sin imágenes ni recuerdos, no por ello pleno, constante, terriblemente íntimo, en el que bebimos el mundo para acto seguido

(479) Quisiera advertir una cosa más sobre lo que Platón alcanza si admitimos la hipótesis que he planteado, me refiero a la cosificación del problema mediante las preguntas no escritas que surgen de esta obra. Por ejemplo C. Marlowe, en su versión de "Fausto", aspirando al límite que sobrepasaría toda teología, medicina o filosofía; juega con la inversión entre la trinidad de Dios y la de Lucifer, Belcebú y Mefistófeles. Así, tal y como lo hemos visto en el mito griego, es como su Fausto llega a elevarse hasta los confines de la existencia. Ahora bien, todo lo que obtenemos de ello pertenece al ámbito del significado en donde recreamos interiorizadamente ese mismo "estado" Platónico, pero nada más. Sin embargo, Platón, con esta suma de "El Fedón invertido", cuando advertimos este doble recorrido simultáneo, contradictorio aunque coherente desde cada posición, nos lleva finalmente a su reunión en el objeto, la obra, algo que como digo, no pertenece, ni puede serlo, a lo escrito. Nos lleva así a ese reino de lo que es y donde lo opuesto queda en un sinsentido ante el cambio de nivel.

expresarlo en forma de queja desbordada donde nosotros mismos éramos semejantes a aquel sol radiante.

Ahora bien, cuando pensamos así, cuando decimos que descubrimos en el mero hecho de esa primera inspiración y llanto las bases sobre las que se asienta nuestra concepción de un símbolo que resulta de una unión entre opuestos - el mundo frente al yo -, aunque nos aporte una valiosísima información, creo que nos extralimitamos ya que lo que hacemos es simplemente deducirlo gracias a operaciones complejas que nada tienen que ver con aquel momento.

Así, insistiendo en perseguir esta primera noción entre opuestos, aun convencidos de haber encontrado su origen, habríamos de desecharlo y sumarle una segunda expresión sin tacha, por ejemplo, la sensación de sentirnos acto seguido protegidos, calientes, también queridos. Pero aun sería difícil sostener que felices = dentro = silencio, frente a inspiración = dolor y queja, porque esto no se corresponde con la risa.

O incluso si en esta búsqueda sumásemos un tercer elemento como sería el sentirnos hambrientos = dolor y queja, llevándonos a pensar que “hambre” debería corresponderse a esa primera inspiración en la que el mundo nos penetra, sólo lo es a dolor.

Dolor que se aprende porque se repite en el tiempo, no sólo contiene ya infinitud de variantes que aunamos bajo una respuesta semejante - la queja -, también nos plantea la duda de hacia dónde dirigirnos, si hacia aquella inspiración como primer olvido o hacia esa otra gama de sentimientos de los cuales también habríamos de decir que aprendemos - los felices -, y de ello, si éstos nos retrotraen al identificarlos al útero o son así mismo un aprendizaje semejante a lo que ocurre con el dolor. Y si tomamos el camino del útero ¿Hasta dónde deberíamos llegar? ¿Hasta lo opuesto de lo opuesto (espermatozoide-óvulo del “yo”)?

Así el problema subsiste porque continuamente confundimos nuestro “yo” subjetivo con ese otro real ¿Y por qué los confundimos o como mucho llegamos a su desintegración sino es porque nuestra indagación parte de ese “yo” aéreo, nacido de una conciencia subjetiva que a su vez es hija de lo que vamos adquiriendo?

Ante lo dicho se nos plantea una cuestión en la que merecería detenerse al menos un momento. Me refiero a que cuando hablamos de arte, falta sobre todo ese “yo”. Y es que no basta con entender o vivir más o menos intensamente una idea o su ambiente para ser artista, pues él, sobre todo lo que hace es hacer. Diría que incluso sin ese “yo” trasmisor de ambientes no habrá arte.

Pero siendo lo más escondido ¿cómo encontrarlo? Podemos tomar dos caminos: el primero sería tratar de hallarlo mediante el procedimiento secundario de enriquecer todo este proceso.

Por ejemplo podemos pensar que lejos de ser único el deseo que se ocultaba, es toda nuestra psicología deseosa la que se proyecta al tiempo. Podemos pensar en esto porque, al menos, cuando entramos en contacto con un medio hostil: una cueva, una montaña, cualquier pérdida en realidad, lo que ocurre es que proyectamos un mundo completo. El segundo camino sería tener en cuenta el estrés que Burkert considera como el desencadenante de lo sagrado (W. Burkert 2012) porque bajo su influjo, contrario a lo proyectado exteriormente, se hace presente una tensión interior cuyo desenlace pudiera ser la causa de la formación de ese “yo” secundario. Así, si somos capaces de seguir tirando del hilo, veremos que una posible solución a estas cuestiones es esa que nos habla de la formación de distintos ámbitos desde donde la conciencia, donde el “yo”, o a lo que nos interesa, el arte, sabiendo que son subproductos, nos devuelven la faz originaria del problema. Tal “yo”, ante esta intuición, no es aquel “yo” que lloró nada más nacer. Es otro que frente al inconsciente, surge del ámbito de la conciencia, y aunque los identifiquemos haríamos bien en distinguirlos. Y es que, como si se tratase de un segundo nacimiento, o un tercero, o el que sea, en la vida del artista, hay un momento crucial en que uno se siente nacer.

28

La educación artística

Volviendo al símbolo, lo importante es atender en él a toda esa escala que va desde esta vertiente vívida hasta ese territorio de los significados que la nublan.

Insisto en esta ampliación porque con ello podemos distinguir lo genuinamente creativo de esas otras premisas que tomamos prestadas y que en lo más hondo son intrascendentes para el ámbito artístico. Porque cuando caemos en dicho ensimismamiento que progresivamente ensanchamos y topologizamos hasta convertirlo en un nuevo mundo, es donde todas esas ideas artísticas, numinosas y brillantes, recobran su faz originaria y viva. También porque es en esta introversión donde empezamos a comprender mejor que son nuestros interrogantes los que confieren a tal o cual ambiente su particularidad, y que, más allá de los significados, es la que se valora de lo artístico.

Digo todo esto porque, frente a esta manera de encarar la idea artística, pienso que normalmente no descendemos a su vivencia, dejándonos arrastrar por todas esas ideas ya elaboradas dentro de nuestro propio ámbito y cuya atadura a ellas acaba por suplantar la

creatividad. Lo hago porque pienso que deberíamos negar ese primer impulso que sentimos cuando algo que vemos nos gusta y tomándolo por referencia querríamos hacer algo semejante. O si tal deseo nos posee profundamente y sentimos la necesidad de llevar a cabo una idea, sopesarlo teniendo en cuenta el riesgo de ser llevados por influencias mal interpretadas cuyos resultados pasarán a ser copias sin argumentos.

Pero ¿por qué esto es así?: Tal idea inicial entonces nos atrapa, y es cierto, tanto si la tomamos irreflexivamente como si no, en ambos casos ocurre que proviene de fuera. Porque hay que decir que incluso cuando tocamos fondo, apartándolo todo para que desde allí surja algo, lo que obtendremos no será sino una visión que hemos interiorizado previamente y que en su origen venía del exterior. Entonces ¿qué más da? Es más, cuanto más insistimos en profundizar, en negar lo inmediato y exterior, lo único que parece que encontramos es algo que ya no sabemos explicar, que no podemos capturar plenamente.

Sí, así es, pero en nuestras negativas a dejarnos llevar por las primeras ideas que nos asalten, descendemos progresivamente a otros niveles, como si todas nuestras experiencias quedasen situadas jerárquicamente en grupos o estratos que cuanto más profundos, según C. G. Jung, más nos atañen a todos.

Fijémonos bien ¿Dónde queda la obra cuando hablamos desde esa superficie? ¿Hablamos de arte o de otras cosas que lo acompañan violentándolo? Por ejemplo, es desde estos círculos de lo inmediato y superficial desde donde se nos dice que estamos muertos si no exponemos, pues sólo hay eso, esa meta, y si no hay un espectador que alimente el orgullo del artista, o desde el otro extremo, un ídolo que sirva de bandera a la masa, no hay cultura; y nosotros lo creemos.

Aureola, atmósfera o cultura que conforme profundizamos querríamos superar, es sin embargo algo de lo que nos cuesta cada vez más desprendernos. La disyuntiva está abierta, queremos y no queremos salir. Así, a veces pienso que sólo negamos sus logros para hacernos un hueco, porque ¿a qué vienen todas esas protestas de tantos y tantos rebeldes que a fin de cuentas lo son sólo en apariencia? Es en esta dinámica que quiere las cosas ya, cuando dejamos de ser dueños de nosotros mismos aunque no se compartan los principios, donde acabamos por perseguir unos fines que poco tienen que ver con lo creativo.

Ahora bien, ahondando un poco más, cuando conseguimos ver desde ese abismo ya no importa tanto todo esto. Desde allí, todas esas casualidades con las que conseguimos algo fresco rellenando los huecos de la cultura, parecen poseer también algo de ese abismo. Me refiero por

ejemplo a lo que podemos alcanzar cuando el propio material se solivianta y rompe nuestros esquemas, o desde esta introversión, cuando nos damos cuenta de que es vano repetirse si no poseemos otro pensamiento superpuesto e inalcanzable. Idea que sin estar presente en lo obtenido - nuestra temática, la idea en sí, su verdad -, se filtra en cada cosa que vamos haciendo, sumándose, conformando el estilo particular de cada artista.

Nos dicen: - La idea no es tan importante, ella siempre es bella, lo que importa es el estilo -. Yo he hablado de Prometeo y Zeus como representación arquetípica de lo ctónico y lo etéreo, del instinto y la razón, de la intención y el estilo ⁴⁸⁰, que acaban por cohabitar en uno cuando se es maestro, pero que son opuestos mientras tanto.

Intentando alumbrar estos otros caminos donde se dé cabida a un futuro no condicionado por el pasado, al menos en el arte se hace necesario replantearse todo desde el principio: ¿Qué es un símbolo? ¿No son símbolos eso a lo que llamamos obras acertadas?

Hay cien mil estudios sobre simbología, sin embargo, opino que tales estudios sólo pueden alcanzar a ser útiles cuando, apartándonos de ellos, los completamos desde la experiencia personal. Así, me he alejado cuanto me ha sido posible del historicismo y el dato entendido como algo muerto, porque aunque pudiese representar una merma en mis indagaciones, he pensado que esta premisa era más importante para nosotros.

Rastreando un posible origen del símbolo al margen de lo cultural, encontramos lugares como las montañas o las cavernas donde los límites humanos se ponen a prueba desembocando a veces en experiencias extraordinarias.

Consideradas en la actualidad como alucinaciones, dichas experiencias consisten en una serie de proyecciones que consiguen manifestarse sin pasar previamente por la consciencia y el “yo”, de tal manera que son experimentadas como algo exterior.

Tomando los símbolos desde esta perspectiva, podríamos entenderlos como esas formas ante las que se activa una proyección de segundo grado percibida como ambiente. Así, logramos que su estudio pueda realizarse desde dos puntos de vista diferentes: ese que exteriormente nos lleva hacia sus significados y otro interno por inconsciente y ambiental, que se retuerce una y otra vez sobre sí alterando nuestra percepción creativamente.

Tratando entonces de explicar esos “ambientes” cargados de significados indefinidos que acompañan al símbolo, creo que pueden llegar a ser analizados al distinguir diferentes grados en

(480) Decir que me ha parecido conveniente hacerlo así aunque por ejemplo Pedro Azara en “La imagen de lo invisible” contrapone Prometeo a Hermes y Diana.

tales alucinaciones. Así, frente a aquellas profundas en el que el “yo” no interviene, éstas otras artísticas que se nos muestran a través de ambientes desprendidos del símbolo diría que son precisamente de ese “yo” de donde parten. En tal clase de proyección, la indefinición de su ambiente proviene del preguntarse que se adentra en lo que se desconoce. Tal alucinación no surge de un desgajo de la conciencia, sino desde ésta. Así, frente a lo extático, encontramos la creencia, y entre medias, el sueño y la ensoñación, la razón y el arte. Maneras de ver en definitiva, cuyas diferencias pueden desglosarse según el grado y el modo en que nos enfrentamos a su vivencia.

Podemos situar gracias a esta diferenciación el lugar del ámbito artístico, donde las respuestas ofrecidas mediante imágenes, en contraposición a las formas en que se expresan otros ámbitos, rápidamente se conforma como un centro de actuación.

También, atendiendo a dichas dinámicas, en las que progresivamente se conforman diferentes ámbitos, podemos comprender mejor, por ejemplo, qué es un mito y cómo éste evoluciona sin caer en la superficialidad de lo temático.

Digo todo esto porque sólo a partir de esta profundización podremos enriquecernos actualizando cualquier temática tomada del exterior. Tal es la interpretación que he propuesto de una serie de dioses griegos: Apolo como rayo, Artemis como intuición (espejo de ese rayo interiorizado) o Dioniso como vacío de una mente limpia, sin pensamientos; donde he llegado a imaginar el mito griego como una amalgama de creencias extremadamente elásticas, capaces de interpretar el conjunto desde cada uno de sus particulares puntos de vista (dioses).

Intentando discernir alguna de dichas dinámicas comunes entre ámbitos diferentes, he encontrado que la inversión juega un papel fundamental en la evolución de las interpretaciones que desde lo artístico se hacen del mito. Más allá de lo que suele entenderse por inversión, simple volteo, la he considerado como un medio por el que se pretende alcanzar un tercer elemento, el mismo tercer elemento que en el ámbito del filósofo encontraremos luego como síntesis.

Al intentar verificar tal inversión como algo que evoluciona de mecanismo inconsciente a herramienta o técnica establecida, he propuesto los siguientes pasos: Primero, desde lo artístico, he planteado mi propia interpretación mítica en la que el diálogo de tales otredades ambientales va construyendo toda una serie de creencias. Luego, entre medias, entre lo artístico y lo filosófico, también he puesto el ejemplo de Hesíodo y cómo el camino tomado en su cosmogonía puede traducirse desde la utilización de la inversión que gesta y agranda “huecos” míticos. Por

fin, desde lo filosófico, gracias a la hipótesis que planteo sobre la existencia de un “Fedón invertido”, he conjeturado que Platón se sirve de esta herramienta para retroceder racionalmente de un ámbito a otro: de la razón al mito.

Por todo ello pienso que realmente en la educación de las Bellas Artes faltaría una ampliación, tal vez afín al departamento de psicología, donde se dote al alumno de herramientas con las que pensar y hacer más allá de las formas dadas.

CONCLUSIONES

Esta tesis ha consistido en un intento por hacernos conscientes del papel central de ese “estado” situado más allá de la forma sobre el que he insistido, pues considero que su entendimiento, aunque siempre acabe resultando precario, nos facilita hasta cierto punto superar la tradicional barrera que encontramos al enfrentarnos al factor creativo que contiene el ámbito artístico.

A pesar de las dificultades por definir tal “estado” - pues pertenece al territorio subjetivo de una experiencia introvertida que en consecuencia se refiere a algo vívido y por tanto siempre perteneciente a un presente a-verbal-, diría que es en él donde podemos hacernos con tales procesos y procedimientos creativos. También, que alcanzarlo consiste en un salto cualitativo contrario a la experiencia desbordada del escalador que enmudece frente a la naturaleza.

Digo salto cualitativo porque entenderlo significa ver cómo todo enunciado, por más que queramos fijarlo bajo un significado concreto, se refiere antes que nada al valor que depositamos en él. Y pienso que es una experiencia contraria porque aun asemejándose a esa alegría del escalador - ambas son expresiones colmadas -, tal “estado” se refiere a esos otros momentos en el que el artista pierde tierra mientras sumergido en sí mismo busca qué realizar. Pasamos así de una experiencia de plenitud donde la presencia física impera -también conocida por el artista- a un entorno desvanecido, de un presente que nos inunda, a la oscura videncia de aquello que lo rodea configurándolo.

La complejidad que encierra su análisis estriba en que mientras cada posición o argumento que sumemos consiga ir definiéndolo, al igual que ocurre con las facetas de un cuarzo que alumbramos en la noche, este mismo proceso de alumbramiento y destello instantáneamente hará que perdamos su cualidad de transparencia. Esa que precisamente lo definiría.

En este juego caleidoscópico con el que nos es necesario relacionarnos si queremos acabar por aprehenderlo, el mito tal vez sea esa manifestación cultural que mejor lo recoge porque rescatarlo significa poner en evidencia ese nivel subterráneo de nuestro valorar desde donde se arma el significado que otorgamos a cada cosa.

En él existen al menos dos procesos en muchos aspectos complementarios que pueden acercarnos a percibirlo. El primero consiste en la tradicional reunión de los opuestos donde se tratará de estabilizar una percepción de lo paradójico mediante la intuición. En esto consiste la imagen dialéctica que Didi-Huberman trata de analizar. Alcanzado este primero, el segundo consiste en un proceso de incipiente racionalización, donde, lejos de detenernos ante una

síntesis final tal y como acostumbramos, la deseamos mientras emergemos a un abismo que no deja de ser una amplificación que se manifiesta como contrapartida a lo acotado.

Cuando he redefinido parte del panteón griego desde una posición contraria a lo acostumbrado, he tratado de ejemplificar este primer procedimiento donde los opuestos quedan reunidos. Tal es la equiparación que he realizado respecto a Prometeo y Zeus, la sinrazón de Apolo o el entendimiento de Dioniso como Consciencia. Todo ello nos habla del mito como un sistema de conocimiento mucho más amplio, donde todo queda continuamente por hacerse, o por lo menos, por rehacerse comprendiéndolo cada vez mejor.

Así por ejemplo, si con Nietzsche habíamos llegado a una comprensión de lo dionisiaco y lo apolíneo como la confrontación siempre trágica entre la forma y lo vivo, yo veo esto en otro lado: en la doble paternidad de Dioniso, pues tanto Zeus como Prometeo son sus padres.

Además, si relegar a un dios, Apolo en este caso, a un papel secundario es un error pues entonces quedamos abocados al entorno de tal valor secundario, por mi parte he tratado de corregir esta situación al tomar a Apolo como medio o camino. Así trasladamos lo trágico a un plano transcendido, retornando a su papel originario en cuanto a dios olímpico: Apolo es aquel que extiende su brazo en ayuda del hombre dionisiaco trasladándolo al otro lado de la brecha que su sola presencia abre. Apolo no sólo habla de la forma sino del ser, él es el partero de la realidad frente a su gemela Artemis, que lo es del pensamiento.

También, si con Freud aprendíamos a ver la tragedia de Edipo como un nudo donde se manifiesta de forma ejemplar las maneras en que el inconsciente arma una trama –una creación–, yo he preferido enfatizar de esta obra su desgarró final, pero no como algo trágico sino místico, como móvil creativo en sí mismo: intuición de lo intuitivo como imagen artística ansiada. Algo en definitiva que sitúa el ámbito del artista bajo el amparo de una Artemis que busca ser física.

Refiriéndome al segundo procedimiento, al mostrar el modo en que el mito alcanza a definir el éter, he rescatado al menos uno de los mecanismos proyectivos que se infiltran en la conciencia ante una imagen dialéctica afilada, esto es: una pregunta irresoluble. El mecanismo que he denominado inversión, usado como procedimiento por el ámbito artístico, es, a mi juicio, usado también por la filosofía.

Un ejemplo de este uso sería Platón si aceptamos su hipotética intención de realizar una obra dentro de otra en su “Fedón”. Un “Fedón invertido”, oculto, opuesto pero complementario, en el que se nos demostraría tanto objetual como poéticamente aquello mismo a lo que la razón le llevaba: que la tierra es una, que la idea de opuestos es vana; que además perseguiría explicar ese “estado” como vivencia de una vía filosófica.

No sólo encontramos en Platón tal vía, sino también en toda esa serie de filósofos que incorporan la vivencia a sus pensamientos. Heráclito, F. Nietzsche o M. Zambrano son ejemplos de ello. Pero diría que Platón consigue algo más que ellos, pues, semejante a Lucio Fontana cuando consigue que su pintura se confunda con un objeto, alcanza con esta complementariedad estructural esa pre-objetualidad que también encontramos en “Rayuela” de J. Cortázar. Es por eso que en esta obra del “Fedón”, Sócrates, siendo filósofo, es decir, perteneciendo al ámbito de Artemis, se declare Apolíneo.

Adentrándonos en las difusas fronteras que en un principio separan a estos dos ámbitos de expresión, tan intrincadamente unidos que cuando hablamos de arte no lo hacemos, solamente filosofamos, pero que si en nuestro filosofar proyectamos los significados en metáforas o paradojas, lo que producimos es literatura: arte; su dificultad en diferenciarlos nos lleva a suponer una hermandad entre estos dos ámbitos: Tanto el filósofo como el artista se sumergen en la noche de lo desconocido. Ambos, cuando regresan, nos ofrecen las visiones que allí alcanzan. Visiones que aun pudiendo diferenciarse en cuanto a los derroteros por las que se nos muestran, no dejan de ser expresiones nacidas de ese mismo “estado”.

Deducimos con ello que ambos ámbitos se gestan ante la necesidad de rellenar un vacío que en esta tesis he supuesto a partir de una pérdida –saber chamánico- y que ambos son hijos de un “yo” que se proyecta confundiendo con aquello que se quería reaprehender. También deducimos, según su modo, que retornar regurgitando el “yo” en imágenes es arte, mientras digerirlas recomponiéndolas en un proceso secundario es filosofar.

Así, insistiendo, comprendemos que aun siendo lo mismo son al tiempo antagónicos, pues mientras los razonamientos en el artista pertenecen al campo de las imágenes, cuya comprensión se resuelve mediante la intuición, tal abandono de lo intuitivo es el objetivo al que aspira una filosofía que se formaliza y desemboca en ciencia.

Normalmente pasamos por alto las diferencias que existen entre intuición y concepto, sin embargo al diferenciarlos conseguimos definir estos ámbitos según los procesos que usan en su evolución.

Ahora enemigos, el arte, desde esta posición pionera que surge al ingresar en dicho “estado” donde el valor que acostumbramos a otorgar a cada cosa queda disuelto, pretende rasgar un velo que ve insuficiente, que nos constriñe. Mientras tanto, la ciencia, habiendo apreciado que la intuición no es sino aquella proyección de un “yo” que no alcanza otra cosa que a sí mismo,

pretenderá desterrarlo al territorio de lo subjetivo creyendo que al darnos muerte alcanzará por fin “lo otro”.

Sin embargo, es en este retroceder y alejamiento que nos amplía, desde donde se advierte que ambos acaban por necesitarse para poder avanzar. La ciencia necesita de las preguntas que le ofrece la filosofía y ésta de ese “estado”, donde, acercándose a lo artístico, relativiza lo obtenido. Así, aunque enemigos, existe un trasvase continuo entre ámbitos en donde las intromisiones entre ellos generan nuevos sub-ámbitos que ensanchan sus respectivas matrices.

Ya he mencionado ese acercamiento de lo filosófico a lo artístico en Platón, Nietzsche, Zambrano, ahora, por poner un ejemplo que parte desde lo artístico, esto mismo es lo que nos encontramos cuando el arte plástico se inmiscuye en el ámbito de la filosofía por medio de la literatura. Se da pie así al arte conceptual, donde, gracias a tal intromisión, éste consigue mostrarnos en el exterior lo que la literatura sólo conseguía introvertidamente.

En este camino emprendido en el que tomamos lo excedido desde una u otra posición por bueno porque pensamos que es equivalente a encontrar nuevos caminos que nos completan, retomar tal “estado” no pretende negar el valor de lo alcanzado. Muy al contrario, por ejemplo, contemplando que lo artístico ha de ser estético pues sino camparía la incompreensión, desde ese “estado” que sumamos a lo sabido, nuestras pretensiones serán las de ampliarlo. Es desde este punto de vista desde donde podemos instar a la estética a que nos hable del futuro pensando que sólo en esta suma hallaremos una definición completa de arte. O si esto le es imposible, al observar que las ampliaciones de tales sub-ámbitos nunca acaban por abandonar su linaje, que por lo menos nos defina sus orígenes. O si esto sigue siéndolo, que entonces admita que olvida que cuando nos educa lo hace impropriamente al usar un procedimiento antagónico a esa transformación en imágenes que nos es propia y que en su trasvasar la imagen al territorio de los conceptos pierde esos procesos creativos donde el instinto nos muestra su dialéctica particular.

A lo sumo se nos dice que el artista y sus obras persiguen un limbo, un traer algo que sin embargo se resiste a un análisis definitivo. Tal es la complejidad que encierra cualquier creación, que en ocasiones se nos toma por extraños mediadores entre lo tangible y lo inmaterial. Nos confunden así con oráculos que tuviesen que ser descifrados.

Lejos de esto, conforme vamos racionalizando la labor del artista en su continua denuncia por deshacer todo aquello que tomábamos por firme, observamos que lejos de unir o traernos lo

“otro” su papel consiste exclusivamente en ser vanguardia de una mente escindida del inconsciente que pugna por realizarse.

Tal vez porque en el caso de lo artístico tendemos hacia lo a-verbal siendo nuestro valorar lo vívido, es fácil confundir tal “estado” con un acceso a la “otredad”, pero, distinguiéndolos, es justo relegar la otredad al reino de lo alucinatorio mientras tomamos por dicho “estado” algo muy diferente. Mientras que en la alucinación el “yo” tiende a desintegrarse, en dicho “estado” nunca se llega a esto. El artista no penetra en este reino del inconsciente, sino, como pre-filósofo que es, lo interpreta.

Así, aunque es allá, donde aún no ha hecho presencia la razón, donde el artista se siente como pez en el agua sin que esto signifique más, si hubiésemos de ser precisos, diríamos que su mediación consiste en saber compartir el mundo de sus intuiciones.

Que se nos diga que el quehacer artístico es preponderantemente inconsciente, que éste es precisamente su valor, pudiera parecer que contradice esa función vanguardista de la conciencia que defiende. No es así teniendo en cuenta que ésta es otra faz más del inconsistente, más inconsciente a veces que el propio inconsciente, un subproducto surgido de complejísima enredos donde incluso el “yo” queda finalmente resuelto en humo. Proyectamos en todo lo que con anterioridad creemos saber y esto nos confunde avanzando hacia un otoño en el que tomamos su colorido por algo primaveral. Así enterramos doblemente en el olvido todo aquello desconocido.

Las dificultades que a veces suscita valorar tal o cual obra de arte parten de la pérdida de ese “estado” y esa idea de ámbito. Extravío desde el que es fácil confundir símbolo y simbología porque omitimos los medios por los que el artista arrastra al espectador a efectuar una proyección en la que se anima la imagen en símbolo, los perdemos paulatinamente acabando por necesitar del saber para ver.

Sin embargo, admitiendo que investigar es a fin de cuentas divagar, pues por ejemplo nunca alcanzamos a expresar bien este “estado”, diría que cuando en este proceso conseguimos zafarnos de nuestros propios objetivos –perdiéndonos-, lo retomamos en cierta medida. Esto es así porque, ante la pérdida, sustituimos el vacío surgido por un incremento de la presencia. Entonces, todo aquello que hagamos descenderá a allá donde la creencia maneja nuestras respuestas, a los procesos por los cuales alcanzamos analogías más simples o profundas por comunes, a las que llamamos creaciones.

Así también, incluso desdoblarnos ante ese incremento con el fin de comprenderlo, aun perteneciendo al campo de la filosofía, hará de ello un ejercicio igualmente creativo desde el

cual asistiremos, a falta de palabras, a una génesis. Génesis donde la creatividad ha de ser idéntica entre ámbitos.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1 (p. 40): Frames del vídeo "Llamadas". Gabriel Díaz 2001
- Figura 2 (p. 40): "Genética de partículas". Catálogo "La catedral de hielo" Galería Salvador Díaz. Madrid 1999
- Figura 3 (p. 52): "Himalaya". Gabriel Díaz 2004
- Figura 4 (p. 61): "Los escaladores de nubes" Gabriel Díaz 2004
- Figura 5 (p. 64): "Montserrat". Gabriel Díaz
- Figura 6 (p. 65): Diagrama. Gabriel Díaz 2013
- Figura 7(p. 65): "Socle du Monde" de Piero Manzoni. Catálogo "La torre herida por el rayo" Guggenheim Bilbao 2000 p.94
- Figura 8 y 9 (p. 66): Frames del vídeo "La 501". Gabriel Díaz
- Figura 10 (p. 71): "Auto Office Haus". Kim Adams. Contemporary sculpture. Projeccts in Münster 1997 p.46
- Figura 11 (p. 71): "Grotto of the Sleeping Bear". Mark Dion. Contemporary sculpture. Projeccts in Münster 1997 p. 118, 125
- Figura 12 (p. 84): "Cruzando la nada" Salar de Uyuni. Chile. Gabriel Díaz 2008
- Figura 13 (p. 86): "Retrato de alguien futuro". Gabriel Díaz
- Figura 14 (p. 86): Frames del vídeo "4 minutos sobre mi futuro". Gabriel Díaz
- Figura 15 (p. 114): "Halo solar". Gabriel Díaz 2005
- Figura 16 (p. 147): Prueba de "Incubación I". Gabriel Díaz 2014
- Figura 17 (p. 148): "Cairn" en piedra. Gabriel Díaz 2014
- Figura 18 (p. 148): "Cairn" en poliéster y pátina dorada. Gabriel Díaz 2014
- Figura 19 (p. 149): Detalles de la prueba para "Incubación I". Gabriel Díaz 2014
- Figura 20 (p. 149): Cabeza perteneciente a "La sala de juntas". Gabriel Díaz 2014
- Figura 21 (p. 150): 15 cabezas pertenecientes a "La sala de juntas". Gabriel Díaz 2014
- Figura 22 (p. 151): "Chamanes" en piedra. Gabriel Díaz 2015
- Figura 23 (p. 190): "Puerta I al paisaje". Gabriel Díaz 1991
- Figura 24 (p. 190): "Puerta V". Gabriel Díaz 1993
- Figura 25 (p. 191): Frames del vídeo "Entradas a una cueva de luz". Gabriel Díaz
- Figura 26 (p. 321): Evolución entre obras 1997-2000. Gabriel Díaz
- Figura 27 (p. 322): "Piramide-anti". Evolución entre obras 1997-2000. Gabriel Díaz

ÍNDICE DE AUTORIDADES

- Manuel Almendro: 121,122
- Aristófanes: 8,90,114,115,116,117,118,121,122,123,124,125,126,127,132,140,143,154,183,187
- Stéphane Aueguy: 28,32,63
- Pedro Azara: 192,194,198, 328
- Gaston Bachelard: 17,18,19,22,23,25,27,28,29,30,35,36,37,41,61,81,82,137,141,168,176,180,
298,301,302,312,323
- Juan Barja: 20,79,81
- Manuel Barrios: 36,169
- Albert Béguin: 10,11,12,76,77,128,167,168,182
- Walter Benjamin: 129,301
- Alberto Bernabé: 113,118,119,120,142,178,195,273
- Remo Bodei: 22,80,83,169,182
- André Breton: 132,143,175,296,301,302,303,304
- Brochard: 20,189,192,193,210
- Walter Burkert: 111,132,326
- Joseph Campbell: 26,47,78,79,80,96,102,128,131,132,135,136,141,177,179,182,295,296
- Carlos Castaneda: 121
- Luis Cencillo: 160,300,301,308
- F. M. Cornford: 25,195
- Dalai Lama: 48
- René Daumal: 44,51,53,57,65,66,69,70,113
- Claude Debru: 18
- Erri De Luca: 22,23,51,52,55,58,62,65
- Apolonio de Rodas:8,91,92,93,96,100,101,103,105,110,111,123,127,165
- Marcel Detienne: 134,135,138,163,176
- Georges Didi-Huberman: 42,128,129,331
- E. R. Dodds: 11,60,143,308
- Jean Echenoz: 176
- Maestro Eckhart: 62,69,79
- Umberto Eco: 13

- Mircea Eliade: 13, 23, 45, 94, 95, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 115, 118, 119, 128, 129, 131, 132, 135, 136, 137, 139, 154, 166, 169, 176, 181, 304, 305, 306, 311, 312, 314
- J. A. Encinas: 191
- Tomas Espendal: 13
- Esquilo: 152, 153, 156, 165, 178, 209
- Eurípides: 102, 103, 141, 142, 153, 156, 157, 158, 159, 162, 164, 165, 166, 178
- Henri Ey: 297
- William Faulkner: 42, 43
- Sigmund Freud: 37, 69, 93, 144, 293, 296, 297, 298, 199, 300, 301, 303, 304, 307, 311, 313, 316, 332
- Carlos García Gual: 93, 95, 99, 104, 105, 128, 162, 165, 196
- John Geiger: 52, 58, 59, 60
- Goethe: 11, 20, 37, 38, 89, 105, 126, 142, 156, 180
- Witold Gombrowicz: 77, 78
- Alois M. Haas: 308
- Pierre Hadot: 190
- Patrick Harpur: 20, 126, 304
- Martin Heidegger: 10, 20, 95, 96
- Miguel Hernández: 173, 174, 175
- James Hillman: 10, 18, 36, 69, 128, 141, 143, 144, 145, 199, 200, 304, 308
- Friedrich Hölderlin: 12, 13, 20, 21, 30, 36, 42, 43, 61, 79, 80, 83, 123, 167, 182
- Philippe Jaccottet: 30, 37, 38, 41, 141, 167
- Julian Jaynes: 97, 98, 128, 157, 180
- Carl Gustav Jung: 9, 10, 11, 25, 26, 40, 47, 67, 73, 78, 81, 94, 95, 102, 108, 109, 110, 112, 128, 130, 133, 136, 137, 141, 168, 170, 176, 178, 189, 205, 295, 298, 299, 300, 309, 312, 314, 327
- Karl Kerényi: 47, 78, 89, 104, 112, 142, 155, 162, 163, 166, 306
- Peter Kingsley: 10, 61, 92, 93, 96, 105, 106, 128, 129, 136, 157, 191, 192, 193, 194, 198, 208, 268
- László Krasznahorkai: 113
- Claude Lévi-Strauss: 113
- David Lewis-Williams: 10, 11, 60, 93, 94, 95, 103, 108, 113, 135, 158, 160, 304, 314
- David Lewis-Williams, David Pearce: 311
- David Lewis-Williams, Jean Clottes: 115, 144, 161
- Jean-François Lyotard: 32
- Robert Macfarlane: 22, 23, 24, 27, 31, 40
- Mauro Mancía: 296, 297, 298, 300, 313, 315

- Christopher Marlowe: 324
- Peter Matthiessen: 80
- Vicente Merlo: 13
- Reinhold Messner: 51
- Julio Monteverde: 205,301,307,308,309,310,311,312,313,314
- Friedrich Nietzsche: 10,12,28,30,40,41,61,77,78,79,111,112,113,142,156,162,163,168,195,300,
332,333,334
- Walter F. Otto: 38,40,128,163,165,169,181,182,312
- Ruth Padel: 91,127,132,176
- Parménides: 20,69,79,120
- Octavio Paz: 29,168,171
- David Peat: 309,310,314,315
- César Pérez de Tudela: 41,42,52,55,56,57,59,62,63
- Platón: 9,14,20,25,73,79,105,117,128,142,143,144,156,177,182,187,188,189,190,191,192,
193,194,195,196,197,198,199,200,201,202,203,204,205,206, 207,208,209,210,211,
212,213,214,215,216,217,218,219,220,221,222,223,224,225,226,227,228,229,230,
231,232,233,234,235,236,237,238,239,240,241,242,243,244,245,246,247,248,249,
250,251,252,253,254,255,256,257,258,259,260,261,262,263,264,265,266,267,268,
269,270,271,272,273,274,275,276,277,278,279,280,281,282,283,284,285,286,287,
288,289,290,291,294,295,306,319,320,322,324,329,332,333,334
- Plutarco: 20
- Gavin Pretor-Pinney: 28,32,33,34,42
- Gaston Rebuffat: 54
- Galder Reguera: 71
- Élisée Reclus: 12,23,24,36,38,39,41,44,51,52,53,54,56,57,61,62,63,80,145,191
- Rainer Maria Rilke: 19,37,68,167,188
- Jean-Jacques Rousseau: 75,76
- Oliver Sacks: 43,100,114,136,158,161,172,173,177,299,304,305,313,314,315
- Enrique Salgado Fernández: 47,76,77,78,112,113
- John Sallis: 62,95,96,145
- Pako Sánchez: 21,22,28,53,55,62,69
- Senancour: 21,24,29,43,44,45,47,48,51,76,141
- Percy B. Shelley: 18,25,27,35,48,79,80,81,156,167,175,176
- Georg Simmel: 51

- Snyder: 26,31,154
- Jacobo Siruela: 131,300,301,302,303
- Sófocles: 90,96,97,98,99,100,111,156,166,178,208
- George Steiner: 78,79,304
- Henry David Thoreau: 10,11,12,21,24,27,30,35,41,43,46,47,80,81,128,181
- Jean-Pierre Vernant: 89,94,100,101,105,106,107,128,131,177,180,181
- Marie-Louise Von Franz: 303,313
- María Zambrano: 30,37,38,41,67,75,90,96,113,116,127,177,301,333,334
- Heinrich Zimmer: 11,13,29,89,179,305
- Stefan Zweig: 112,296

- Anónimos:
 - "Argonáuticas órficas": 95,110,139,140
 - "La nube del no saber": 31,32,115
- Compilaciones:
 - "Perspectivas del Mont Blanc": 23,55

BIBLIOGRAFÍA

- Manuel Almendro: "Chamanismo". Kairós, Barcelona 2008
- Aristófanes: - "Las aves". "Las avispas, La paz, Las aves, Lisístrata". Cátedra, Madrid 2011
 - "Las Nubes". "Las Nubes, Las ranas, Pluto". Cátedra, Madrid 2006
- Stéphane Aueguy: "La teoría de las nubes". El Aleph, Barcelona 2006
- Pedro Azara: - "La imagen y el olvido". Siruela, Madrid 1995
 - "Imagen de lo Invisible". Anagrama. Barcelona, 1992
- Gaston Bachelard: - "La tierra y las ensoñaciones del reposo". Fondo de cultura económica, México D. F. 2006
 - "El agua y los sueños". Fondo de cultura económica, México D. F. 2005
 - "El aire y los sueños". Fondo de cultura económica, México D.F. 2006
 - "La poética de la ensoñación". Fondo de cultura económica, México D. F. 2011
 - "La poética del espacio". Fondo de cultura económica, México D.F. 2010
 - "El derecho de soñar". Fondo de cultura económica, Madrid 1997
- Juan Barja: "Historia, sueño, fin". ABADA, Madrid 2010
- Manuel Barrios: "Narrar el abismo". Pre-textos, Valencia 2001
- Georges Bataille: "Lascaux o el nacimiento del arte". Arena Libros, Madrid 2013
- Albert Béguin: "El alma romántica y el sueño". Fondo de cultura económica, Madrid 1993
- Walter Benjamin: "Sueños". ABADA, Madrid 2011
- Alberto Bernabé: - "Dioses, Héroes y orígenes del mundo". ABADA, Madrid 2008
 - "Platón y el orfismo". ABADA, Madrid 2011
- Remo Bodei: - "Pirámides del tiempo". Pre-textos, Valencia 2010
 - "La forma de lo Bello". La balsa de Medusa, Madrid 2008
 - "Hölderlin: la filosofía y lo trágico". La balsa de Medusa, Madrid 1990
 - "Paisajes sublimes". Siruela, Madrid 2011
- André Breton: - "Manifiestos del surrealismo". Editorial Argonauta, Buenos Aires 2001
 - "Los vasos comunicantes". Siruela, Madrid 2005
- Jim Brigwell, Keith Peall: "Historias de escalada". Desnivel, Madrid 2001
- Brochard: "Estudios sobre Sócrates y Platón". Editorial Losada, Buenos Aires 2008
- Edmund Burke: "De lo sublime y de lo bello". Alianza Editorial, Madrid 2005
- Walter Burkert: - "La creación de lo sagrado". El acantilado (184), Barcelona 2009

- "De Homero a los Magos". El acantilado (53), Barcelona 2002
- "El origen salvaje". El acantilado (234), Barcelona 2011
- Joseph Campbell: - "El Héroe de las mil caras". Fondo de cultura económica, México D.F. 2009
 - "Los mitos". Kairós, Barcelona 2008
 - "Las extensiones interiores del espacio exterior". Atalanta (77), Girona 2013
- Carlos Castaneda: "Las enseñanzas de don Juan". Fondo de cultura económica, Madrid 2002
- Luis Cencillo: "Los sueños y sus verdades". Syntagma, Madrid 2001
- F. M. Cornford: "Platón y Parménides". La balsa de Medusa (14), Madrid 1989
- Gregory Curtis: "Los pintores de las cavernas". Turner publicaciones, Madrid 2009
- Dalai Lama: "Dzogchen". Kairós, Barcelona 2004
- René Daumal: "El Monte Análogo". Atalanta (6), Girona 2006
- Claude Debru: "Neurofilosofía del sueño". Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid 2009
- Erri De Luca: "Tras la huella de Nieves". Siruela, Madrid 2006
- Apolonio de Rodas: "Las Argonáuticas". Cátedra, Madrid 2008
- Marcel Detienne: - "Apolo con el cuchillo en la mano". Akal, Madrid 2001
 - "Dioniso a cielo abierto". Gedisa, Barcelona 2003
- Georges Didi-Huberman: - "Ser cráneo". Cuatro, Madrid 2009
 - "El hombre que andaba en el color". Abada, Madrid 2014
 - "Lo que vemos, lo que nos mira". Manantial, Buenos Aires 2014
- E. R. Dodds: "Los griegos y lo irracional". Alianza Editorial, Madrid 2003
- Jean Echenoz: "Relámpagos". Anagrama, Barcelona 2012
- Maestro Eckhart: "El fruto de la nada". Siruela, Madrid 2008
- Umberto Eco: "Como se hace una tesis". Gedisa, Barcelona 1992
- Mircea Eliade: - "El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis". Fondo de cultura económica, Mexico D.F. 2003
 - "El vuelo mágico". Siruela, Madrid 2005
 - "Dioses, Diosas y Mitos de la Creación (Vol, I)". Azul editorial, Barcelona 2008
 - "Historia de las creencias y las ideas religiosas I". Paidós, Barcelona 2012
 - "Herreros y alquimistas". Alianza Editorial, Madrid 2004
 - "Mefistófeles y el androgino". Kairós, Barcelona 2008
 - "Mito y Realidad". Kairós, Barcelona 2010
 - "Tratado de Historia de las Religiones". Ediciones Cristiandad, Madrid 2000
- J. A. Encinas: "501 Grutas del término de Pollensa (Mallorca)". III Colec.Tarsilbet, España 1994

- Tomas Espendal: "Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)". Siruela, Madrid 2008
- Henri Ey: "Tratado de las alucinaciones" (Vol. I). Polemos, Buenos Aires 2009
- William Faulkner: "El oso". Anagrama, Barcelona 2008
- Josep M^a Fericgla: "Los chamanismos a revisión". Kairós, Barcelona 2006
- Joseph Fontenrose: "Python". Sextopiso, Madrid 2011
- Sebastián Fox Morcillo: "Comentario al diálogo de Platón Fedón o la inmortalidad del alma". Eunsa, Barañáin 2010
- Sigmund Freud: -"La interpretación de los sueños" (Vol. I-II). Alianza Editorial, Madrid 2011
- "Psicoanálisis del arte". Alianza Editorial, Madrid 2013
- Carlos García Gual: - "Prometeo: Mito y Literatura". Fondo de cultura económica, Madrid 2009
- "Mitos, Viajes, Héroes". Fondo de cultura económica, Madrid 2011
- "Enigmático Edipo". Fondo de cultura económica, Madrid 2012
- Romano Gasparotti: "Sócrates y Platón". Akal, Madrid 1996
- John Geiger: "El tercer hombre". Ariel, Barcelona 2009
- William Gilpin: "3 ensayos sobre la bellaza pintoresca". ABADA, Madrid 2004
- Sergio Givone: "Historia de la nada". Adriana Idalgo, Buenos Aires 2001
- Goethe: - "Fausto". Espasa Libros, Madrid 2011
- "El juego de las nubes". Nordicalibros, Madrid 2011
- Witold Gombrowicz: "Contra los poetas". Sequitur, 2009
- W. K. C. Guthrie: "Orfeo y la religión griega". Siruela, Madrid 2003
- Menchu Gutierrez: "Decir la nieve". Siruela, Madrid 2011
- Alois M. Haas: "Visión en azul". Siruela, Madrid 1999
- Pierre Hadot: "Elogio de Sócrates". Paidós Ibérica, Barcelona 2008
- Michael Harner: "La cueva y el cosmos". Kairós, Barcelona 2015
- Patrick Harpur: "El fuego secreto de los filósofos". Atalanta (4), Girona 2006
- Martin Heidegger: "Heráclito". Elhilodearidna, Buenos Aires 2011
- Miguel Hernández: "El rayo que no cesa". Alianza Editorial, Madrid 2010
- David Hernández de la Fuente: "Oráculos griegos". Alianza Editorial, Madrid 2008
- James Hillman: "El sueño y el inframundo". Paidós Ibérica, Barcelona 2004
- Friedrich Hölderlin: - "La muerte de Empédocles". El acantilado (40) Barcelona 2001
- "Hiperión o el eremita en Grecia". Gredos, Madrid 2003
- "Poemas de la locura". Hiperión, Madrid 2009
- "Antología poética". Cátedra, Madrid 2009
- Clara Janés: "Maria Zambrano. Desde la sombra llameante". Siruela, Madrid 2010

- Philippe Jaccottet: - "Aires". Fundación Ortega Muñoz, Badajoz 2010
 - "El paseo bajo los árboles". Cuatro, Arganda del rey 2011
 - "Y, sin embargo (Prosas y poesías)". Trea, España 2009
- Julian Jaynes: "El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral". Fondo de cultura económica, Mexico D.F. 2009
- Carl Gustav Jung: - "La interpretación de la naturaleza y la psique". Paidós, Barcelona 2003
 - "El secreto de la flor de oro". Paidós, Barcelona 2009
 - "Arquetipos e inconsciente colectivo". Paidós, Barcelona 2010
 - "Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia" (15). Trotta, Madrid 2007
 - "Símbolos de transformación". Paidós, Barcelona 2011
 - "Psicología y alquimia". Trotta, Madrid 2005
- Carl Gustav Jung y Karl Kerényi: "Introducción a la esencia de la mitología". Siruela, Madrid 2004
- Karl Kerényi: - "El médico divino (I). Sextopiso, Madrid 2009
 - "Hermes el conductor de almas (II). Sextopiso, Madrid 2010
 - "Prometeo (IV). Sextopiso, Madrid 2011
 - "En el laberinto". Siruela, Madrid 2006
- Peter Kingsley: - "En los oscuros lugares del saber". Atalanta (8), Girona 2006
 - Filosofía antigua, Misterios y Magia". Atalanta (28), Girona 2008
- László Krasznahorkai: "Al Norte la montaña, al Sur el lago, al Oeste el camino, al Este el río". Acantilado, Barcelona 2005
- David Le Breton: "Elogio del caminar". Siruela, Madrid 2011
- Claude Lévi-Strauss: "El pensamiento salvaje". Fondo de cultura económica, México D.F. 2012
- David Lewis-Williams: "La mente en la caverna". Akal, Madrid 2005
- David Lewis-Williams, David Pearce: "Dentro de la mente neolítica". Akal, Madrid 2009
- David Lewis-Williams, Jean Clottes: "Los chamanes de la prehistoria". Ariel, Barcelona 2009
- Martin Lings, "Símbolo y arquetipo". Sophia perennis, Palma de Mallorca 2006
- Jean-Fraçois Lyotard: "Peregrinaciones". Cátedra, Madrid 1992
- Robert Macfarlane: - "Las montañas de la mente". Alba editorial, Barcelona 2005
 - "Naturaleza virgen". Alba editorial, Barcelona 2008
- Mauro Mancía: "El sueño como religión de la mente". Tecnipublicaciones, Madrid 1989
- Christopher Marlowe: "Fausto". Cátedra, Madrid 2009
- Peter Matthiessen: "El leopardo de las nieves". Siruela, Madrid 2008

- Vicente Merlo: "Sri Aurobindo". Kairós, Barcelona 1998
- Reinhold Messner, "La montaña desnuda". Desnivel, Madrid 2010
- Julio Monteverde: "De la materia del sueño". Pepitas de calabaza, Logroño 2011
- Fernando Mora: "Padmasambhava". Kairós, Barcelona 2006
- Friedrich Nietzsche: - "El nacimiento de la tragedia" Biblioteca Nueva, Madrid 2007
 - "El paseante y su sombra". Siruela, Madrid 2003
- Keiji Nishitani: "La religión y la nada". Siruela, Madrid 2003
- Walter F. Otto: - "Dioniso". Siruela, Madrid 2006
 - "Las Musas". Siruela, Madrid 2005
 - "Teofanía". Sextopiso, Madrid 2007
- Ruth Padel: "A quien los dioses destruyen". Sextopiso, Madrid 2009
- Raimon Panikkar: "El silencio del Buddha". Siruela, Madrid 2005
- Parménides: "Poema (Fragmentos y tradición textual)". Ediciones Istmo, Madrid 2007
- Octavio Paz: "El arco y la lira". Fondo de cultura económica, México D.F. 2010
- David Peat: "Sincronicidad". Kairós, Barcelona 1995
- César Pérez de Tudela: - "Cinco montañas solo". Desnivel, Madrid 2000
 - "Horizontes Verticales". Mondadori, Madrid 1989
- Francesco Petrarca: "Subida al Monte Ventoso". Centellas, Palma 2011
- Platón: - "Diálogos: Critón, Fedón, El banquete, Parménides". EDAF (130), Madrid 2006
 - "Apología de Sócrates, Fedón". Consejo superior de investigaciones científicas, 2002
 - "Fedón". Editorial Gredos, Madrid 2010
 - "Parménides". Alianza Editorial, Madrid 2005
- Plutarco: "Sobre los oráculos". El barquero, Barcelona 2007
- Porfirio: "El antro de las ninfas en la Odisea. Puntos de partida hacia los inteligibles". Losada, Buenos Aires 2008
- Gavin Pretor-Pinney: "Guía del observador de nubes". Salamandra, Barcelona 2007
- Gaston Refouat: "La montaña es mi reino". Desnivel, Madrid 2008
- Galder Reguera: "La cara oculta de la luna". Cendeac, Murcia 2008
- Élisée Reclus: - "Historia de una montaña". El barquero, Barcelona 2008
 - "Historia de un arroyo". El barquero, Barcelona 2008
- Rainer Maria Rilke: - "Auguste Rodin". Nortésur, Barcelona 2009
 - "Cartas a un joven poeta". Centellas, Palma 2011
 - "Poemas a la noche". Ediciones del oriente y del mediterráneo, Guadarrama 2009

- Erwin Rohde: "Psique". Fondo de cultura económica, Madrid 1994
- Rogelio Rubio Hernández: "Antropología: Religión, Mito y Ritual". Cuadernos de la UNED, Madrid 2002
- Jean-Jacques Rousseau: - "Las ensoñaciones del paseante solitario". Alianza Editorial, Madrid 2008
 - "Las confesiones". Alianza Editorial, Madrid 2008
- Oliver Sacks: - "Alucinaciones". Anagrama, Barcelona 2013
 - "Migraña". Anagrama, Barcelona 2010
 - "Musicofilia". Anagrama, Barcelona 2013
- Enrique Salgado Fernández: "Cumbre y abismo en la filosofía de Nietzsche". Plaza y Valdes, Madrid 2007
- John Sallis: "Piedra". Pre-Textos, Valencia 2009
- Pako Sánchez: "Las cordilleras del alma". Editorial Piolet, Barcelona 2004
- W. G. Sebald: "El paseante solitario". Siruela, Madrid 2007
- Senancour: "Oberman". KRK ediciones, Oviedo 2009
- Percy B. Shelley: - Antología poética "No despertéis a la serpiente". Hiperión, Madrid 2011
 - "Ensayos escogidos". DVD ediciones, Barcelona 2001
 - "Epipsychidion" Visor libros, Madrid 2007
 - "Prometeo liberado". Hiperión, Madrid 2009
- Georg Simmel: "Filosofía del paisaje". Casimiro, Madrid 2013
- Jacobo Siruela: "El mundo bajo los párpados". Atalanta (50), Girona 2011
- George Steiner: "Nostalgia del absoluto". Siruela, Madrid 2007
- Gary Snyder: "La mente salvaje". Árdora Ediciones, Madrid 2000
- Henry David Thoreau: - "Caminar". Árdora, Madrid 2010
 - "Colores de otoño". Centellas, Palma 2011
 - "Escribir". Pre-textos, Valencia 2007
 - "Las manzanas silvestres". El Barquero, Barcelona 2010
 - "Walden". Los libros de la frontera, Barcelona 2004
- Jean-Pierre Vernant: - "La muerte en los ojos". Gedisa, Barcelona 2001
 - "Mito y pensamiento en la Grecia antigua". Ariel, Barcelona 2007
- Marie-Louise Von Franz: "Sobre los sueños y la muerte". Kairós, Barcelona 2007
- María Zambrano: "Claros del bosque". Cátedra, Madrid 2011
- Heinrich Zimmer: - "Mitos y símbolos de la India". Siruela, Madrid 2008
 - "Yoga y Budismo". Kairós, Barcelona 1998

- Stefan Zweig: - "El misterio de la creación artística". Sequitur, Madrid 2010
- "La curación por el espíritu" (131). Acantilado, Barcelona 2006

- Anónimos:

- "Argonáuticas órficas". Gredos, Madrid 1987
- "La nube del no saber". José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca 2005

-Compilaciones:

- "Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas". Cátedra, Madrid 2012
- Jeremy Narby y Francis Huxley: "Chamanes a través de los tiempos". Kairós, Barcelona 2005
- Joseph Campbell - (Edt): "Mitos, Sueños y Religión". Kairós, Barcelona 2006
- Joseph Sandler (Edt): "Proyección, Identificación, Identificación Proyectiva". Tecnipublicaciones, Madrid 1989
- "Perspectivas del Mont Blanc". ALBA, Barcelona 2008
- Vicente Domínguez (Ed.): "La oscuridad radiante". Biblioteca Nueva, Madrid 2009

Resumen de la tesis en español

“LOS ESCALADORES DE NUBES”. Una búsqueda más allá de la forma

Considero este trabajo como un experimento -mitad estudio, mitad ejercicio creativo- no sólo por los temas que aborda y que se aúnan en una suerte de “escalada” situada “*más allá de la forma*”, sino también por la naturaleza incierta de los objetivos que plantea: tratar de definir un símbolo o un mito, tratar de comprender cómo la razón surge a partir de su evolución, y, sobre todo, identificar el papel del artista en este campo de relaciones. Con este fin incorpora términos como “otredad”, “ámbito” o “inversión”. Gracias a ellos podemos acercarnos a esa particular manera de *ver* y *experimentar* del artista.

Si en principio la “otredad” se refiere a todo ese campo de visiones y estados místicos que exceden a nuestro mundo, conforme profundizamos en los objetivos a los que aspira el poeta o el filósofo, opino que tal término ha de ampliarse a esos mismos límites o márgenes indefinidos que a veces se translucen en sus interiorizaciones.

Respecto a “ámbito” me refiero a una estandarización de los modos y objetivos con que unos y otros – poetas o filósofos- manifiestan sus interiorizaciones. Ese medio aprendido y diferente al resto desde el cual actúan, y que nos hacen vestirnos de una particular ropa etérea al prestarles atención.

Por fin, tomo la “inversión” como el mecanismo psicológico de carácter proyectivo que, al menos en nuestros orígenes, pienso que fue utilizado tanto por el ámbito de la filosofía como por el artístico como procedimiento de acceso a lo que ambos creían una otredad.

Esta difusa frontera inicial donde la utilización de tal procedimiento a unos les sirve para profundizar en el aura de la imagen mientras a los otros les sirve como herramienta de abstracción, me llevará a suponer estos dos ámbitos hermanados, hijos de un mismo sentimiento de pérdida, y consecuentemente, de un mismo preguntarse por esta pérdida.

Esta tesis está dividida en tres partes:

La primera trata de definir el símbolo como un objeto que remite a una “otredad”. Ante los diferentes sentidos que puede tener este término, veremos cómo en el arte se refiere a una serie de proyecciones, mediante las cuales, la imaginación se enfrenta a lo desconocido.

Rastreando un posible origen del símbolo encontramos lugares como las montañas o las cavernas, donde los límites humanos se ponen a prueba desembocando a veces en experiencias extraordinarias. Consideradas como alucinaciones, dichas experiencias consisten

en una serie de proyecciones que consiguen manifestarse sin pasar previamente por la consciencia de un “yo”, de tal manera que son experimentadas como algo exterior. Tomando los símbolos desde esta perspectiva, podríamos entenderlos como esas formas ante las que se activa una proyección de segundo grado percibida como ambiente. Así logramos que su estudio pueda realizarse desde dos puntos de vista diferentes: ese que exteriormente nos lleva hacia sus significados, y ese otro informe y proyectivo, por inconsciente y ambiental, que se retuerce una y otra vez sobre sí, alterando nuestra percepción.

En la segunda parte, a través de un estudio de algunos de los dioses de la mitología griega, distinguiré el ámbito artístico frente al del chamán, donde el artista en su origen se dedica a interpretar ese otro mundo chamánico. Así, frente a lo extático, encontramos la creencia, y entre medias, el sueño y la ensoñación, la razón y el arte.

Atendiendo a los diferentes ámbitos del chamán, del artista o del filósofo, podemos comprender mejor qué es un mito y cómo éste evoluciona sin caer en la superficialidad de lo temático. Así mismo, manteniendo esta idea de proyección he propuesto la reinterpretación de una serie de dioses griegos: Apolo como rayo, Artemis como comprensión (espejo de ese rayo ahora interiorizado), Dioniso como vacío de una mente limpia de representaciones, sin pensamientos, o Prometeo como la cara ctónica de Zeus.

Deducciones hechas a partir de lo que entiendo por mito -el mito consiste en una amplificación en la que caemos en el aura del símbolo expandiéndolo al entorno-, en este recorrido he tratado de recrear ese mundo chamánico que aspiraba a ser fulminado por un rayo. En mi imaginación, creencia que tomo por órfica, son hechos que considero factibles pues se conoce bien la relación existente entre Apolo y Dioniso en Delfos, algo que sin embargo no se ha conseguido explicar bien.

El problema de entender un símbolo, en estos casos un dios, deviene de su vejez. Porque su existencia se remonta a un tiempo en el que no hay casi restos de su entorno cultural, disponemos de muy pocas comparaciones que nos expliquen tal revolución evolutiva.

En este sentido, sólo he conseguido remontarme hasta la tragedia griega, repleta de simbología dionisiaca, ya que es en ella donde podemos empezar a compararla con la intención de su compositor: una celebración dionisaca. Una paradoja ante la que el espectador ha de sentirse despertar. Una incógnita que, alimentada, ha de inmiscuirse en el transcurso de su vida.

La tragedia griega, al persistir en dar vida, nos habla de una supuesta pérdida en el espectador. Suposición que a su vez es una proyección del autor trágico.

La tragedia como rito se enfrenta al siguiente paradigma: a pesar de que necesita del mito y en consecuencia del símbolo, puede optar por recrear su temática intentando sacudir el significado de lo usado, o tratar de arrastrarnos a su ambiente: los brillos contenidos en una paradoja.

Adentrarnos en esta interpretación que explica la tragedia desde la paradoja y el interrogante como algo más importante que la propia temática, es comenzar a atender al autor y a sus procesos mentales.

Al remontarme a una clase de espacio compartido inicialmente por artistas y filósofos, intentaré discernir que sus diferencias consisten en ese progresivo afianzamiento de la personalidad que trata de independizarse de todas estas proyecciones inconscientes. Me referiré entonces al sueño y a una serie de tentativas de análisis del mismo.

Intentando discernir alguna de dichas dinámicas proyectivas he encontrado que la “inversión” juega un papel fundamental en la evolución de las interpretaciones que desde lo artístico se hacen del mito. Un procedimiento que, correctamente asimilado, serviría como herramienta para acceder de manera consciente a la materia mental, y por ende, a entender la naturaleza del arte. Al intentar verificar tal “inversión” como algo que evoluciona de mecanismo inconsciente a herramienta o técnica establecida y cuyo fin persigue ingresar en una otredad, he propuesto los siguientes pasos:

Primero desde lo artístico he planteado mi propia interpretación mítica en la que la obtención de diferentes “otredades” va construyendo toda una serie de creencias. Luego, entre lo artístico y lo filosófico, también he puesto el ejemplo de Hesíodo y cómo el camino tomado en su cosmogonía puede traducirse desde la utilización de la “inversión” que gesta y agranda “huecos” míticos. Y por último, en la tercera parte de esta tesis, desde lo filosófico, gracias a la hipótesis que planteo, sobre la existencia de un “Fedón invertido”, he conjeturado que Platón se sirve de esta herramienta para retroceder racionalmente de un ámbito a otro mientras trataba de explicar un mito, aunque finalmente sólo consiga remontarse a lo poético.

Los sueños y visiones de todo tipo han sido desde siempre lo que ha otorgado al arte una credibilidad, de la cual, conforme evolucionábamos nos hemos ido apartando sin darnos cuenta de que con ello perdíamos ese fundamento en el que éramos interlocutores entre lo concreto y lo invisible.

Esta pérdida es consecuencia directa del progresivo afianzamiento de cada ámbito, en el que se da prioridad a lo realizado frente al sujeto que hace. Por poner un ejemplo, referido a los sueños,

si leemos a Freud y su “interpretación” como diccionario, el símbolo pasa a ser signo, olvidándonos de toda esta otra faceta del símbolo que consiste en su animación gracias a las dinámicas proyectivas. De igual modo ocurre en lo artístico. Cuando perdemos al sujeto, perdemos algo fundamental en su obra: eso que el artista busca transmitirnos de su búsqueda al hacernos imaginar su imaginación, y que en términos generales podríamos tomar como un intento por hacernos más conscientes.

En dirección contraria a lo establecido o conocido –el significado- y considerando que el artista persigue obtener un símbolo como prueba de su saber, sus obras son esto en muchos casos, nuestro cómo esa cualidad “otra” del símbolo habita en nuestro interior y que enfrentarse a lo desconocido incrementa de por sí lo circundante. Así, podemos empezar a llamar símbolo a algo cuando este incremento se concentra en algo concreto. Definición que al desarrollarse distinguirá entre lo que entendemos por sublime de lo que es un símbolo por sí mismo: dejando al margen las alucinaciones, cuando un objeto es observado desde el estupor como algo que se incrementa a sí mismo hablaríamos de algo sublime, pero en el momento que le asociamos un valor conocido, un deseo, otra idea o sobre todo una interrogación, diría entonces que estamos ante un símbolo.

Es cierto que gracias a esta persecución sin centro, la evolución del arte ha cobrado una velocidad inusitada y que en todo ello no se agota una creatividad que procura a tropiezos nuevas respuestas. Sin embargo, conforme avanzamos, va quedando en evidencia un arte que casi ya no podemos llamar arte. Ante tantas incertidumbres, esta Tesis ha tratado de remontarnos hacia aquellos principios del arte, en los que por lo menos sabemos que allí existe un mundo entero por recorrer.

Esta tesis ha pretendido demostrar de qué forma el artista -gracias a su constante esfuerzo de crítica y análisis subjetivos- es capaz de conducirnos a una intuición sobre la *otredad* (primera parte), donde los conceptos son tomados por vivos y abiertos (segunda parte), y desde donde puede así mismo aportar nuevos significados, incluso en terrenos que la inercia de la convención parecía haber clausurado definitivamente (tercera parte).

Resumen de la tesis en ingles

“THE CLOUD CLIMBERS”. A search beyond form

I consider this work as an experiment – half study, half creative exercise- not only because of the issues addressed, which come together in a sort of "escalation" that aims to find something "beyond the form", but also by the uncertain nature of the objectives pursued: to define a symbol or myth, to understand how reason emerges from its evolution, and, above all, to identify the artist's role in these relations between the irrationality of the myth and the reason. To this end, it includes terms as "otherness", "ambit" or "inversion". Thanks to them we can approach the artist's particular way to see and experience.

If, at first, the "otherness" refers to that group of diverse mystical visions that surpass our world, as we delve deeper into the objectives the poet or philosopher aspires to, I think that term must be extended to those indefinite limits or margins, which sometimes are revealed in their internalisations.

By "ambit" I mean standardisation of methods and objectives with which they - poets and philosophers- express their internalisations; that framework from which they operate, which is learned and different in each case, and which makes us adopt a particular outlook when we pay them attention.

Finally, I consider the "inversion" as the psychological mechanism of projective character, that, at least in its origins, I think was used indistinctly by both the philosophy and the art as procedure to access what they both considered an "otherness". This diffuse initial border - where the use of such a procedure helps some to deepen the aura of the image and helps others as a tool for abstraction – will lead me to assume that these two areas are twinned, children of the same sense of loss, and consequently, of the same questions about this loss.

This thesis is divided into three parts:

The first one tries to define the work of art as symbol and the symbol as an object that refers to an "otherness." Given the different meanings this term may have, we will see how it refers, in the field of art, to a series of projections by means of which the imagination is facing the unknown.

By tracking a possible origin of the symbol, we find places like the mountains or caves, where human limits are tested and are sometimes led to extraordinary experiences. These experiences, considered as hallucinations, are also a series of projections that are able to manifest themselves without first going through the consciousness of the "self", so that they are experienced as something external. Faced with these hallucinations, the otherness to which the symbol leads us does not deny this "self" but intensifies it by making us enter the atmosphere that is altered by its presence. In this way we ensure that its study may be done from two different points of view: that one that leads us outwardly towards its meanings and that another point of view without form and projective, because it is unconscious and environmental, that writhes and alters our perception.

In the second part, I will distinguish the ambit of the art versus the ambit of the shamanism, where the artist is originally engaged in interpreting this other shamanic lost world. This distinction provides a reinterpretation of some of the gods of the Greek mythology, interpretation that allows us to explain them more coherently. Therefore, in front of the ecstasy, we find the belief and, in between, dream and daydream, reason and art.

Considering the different fields - shamanism, art and philosophy- we can better understand what a myth is and how it evolves without falling into the shallowness of the thematic. Likewise, following this idea of projection, I have proposed the reinterpretation of a number of Greek gods: Apollo as lighting flash, Artemis as understanding (mirror for that lighting flash, now internalised), Dionysus as the emptiness of the mind, which is clean of representations, without thoughts, or Prometheus as Zeus' chthonic face.

These deductions have been made by taking the following meaning of myth as starting point: myth as the set of experiences, the history, which occurs in the face of an amplification of the aura of the symbol that expands into the environment and in which we fall. On this journey, I think I have safeguarded the differences between shamanism and the interpretations we make of it to recreate that shamanic world that aspires to be struck by the lightning. Considering this belief as the cradle of Orphism, I think these facts explain better the relationship between Apollo and Dionysus at Delphi, well known despite not being well explained.

The problem about understanding a symbol arises from its old age. We have few comparisons to explain to us that evolutionary revolution because its existence goes back to a time of which there are almost no remains of its cultural environment. In this sense, I've only managed to go back to the Greek tragedy, full of Dionysian symbolism, since it is there where we can start to compare it

with the intention of its composer: a Dionysian celebration; a paradox to which the spectator must awake; a question that, if nurtured over time, will interfere in the course of his life.

Greek tragedy, by persisting in giving life, tells us of a presumed loss in the spectator; assumption that, in turn, is a projection of the tragic author. The tragedy as a ritual faces the following paradigm: although it needs the myth and thus the symbol, it can choose between trying to recreate the mythical themes rearranging their meanings from the arts, or try to keep the atmosphere of the original rite where such myths and symbols become secondary; for instance, using the paradox to produce an awakening in the spectator. Delving into this interpretation, which explains the tragedy from the paradox and the question as something more important than the theme itself, is starting to mind the author and his / her mental processes.

Moving back to a kind of space initially shared by artists and philosophers, I will try to demonstrate that, despite their differences, they share the same objective: the progressive consolidation of the personality that tries to become independent from all these unconscious projections. Then, I will focus on dream and a number of attempts to analyse it.

Trying to discern some of those projective dynamics, I have found that the "inversion" plays a fundamental role in the evolution of interpretations of the myth that are given from the ambit of the art. This procedure, properly assimilated, could serve as a tool to access the mental matter consciously and, therefore, to understand the nature of art. When trying to verify such "inversion" as something that evolves from unconscious mechanism to established technique or tool whose purpose is to enter an "otherness", I have proposed the following steps:

First and from the ambit of the art, I have developed my own mythic interpretation in which the procurement of different "otherness" builds a series of beliefs. Afterwards, taking into account the initial lack of differentiation between art and philosophy, I have also set the example of Hesiod and how the path taken in his cosmogony may be explained by the use of the "inversion" that generates and enlarges diverse mythic spaces. Finally, in the third part of the thesis, from the philosophy - which is already independent - and thanks to the hypothesis that I pose about the existence of a "inverted Phaedon", I have speculated that Plato uses this instrument to move back rationally from one area to another while trying to explain a myth, although he only manages to move back to poetry.

Dreams and visions of all kinds have always been those who have given credibility to the art, credibility from which we have strayed as we have evolved without realising that in doing so we were losing the grounds on which we were interlocutors between the concrete and the invisible. This loss is a direct result of the progressive consolidation of each area, in which priority is given to what has been done over the individual who does. To take an example related to dreams, if we read Freud and his "interpretation" as a dictionary, the symbol becomes sign, forgetting all this other side of the symbol that refers to its depth and intimacy, consequence of its liveliness, which arises from these projective dynamics. It happens likewise in art. When we lose the individual, we lose something important in his/her work: what the artist seeks to convey from his/her search when he/she makes us imagine his/her imagination and that, generally speaking, could be taken as an attempt to make us more conscious.

Contrary to what is established or known - the meaning - and taking into account that the artist seeks to obtain a symbol as proof of his knowledge (his/her works are this in many cases), I show how this "other" quality of the symbol dwells within us and how confronting the unknown intensifies its surrounding atmosphere. Thus, we can start calling symbol to something when this intensification is concentrated on something concrete. This definition, when developed, will distinguish between what we mean by sublime and what a symbol is in itself; leaving apart the hallucinations, when an object is observed from the astonishment as something that intensifies itself, we are talking about something sublime but when it is associated with a known value, a desire, another idea or primarily a question, then I would say that this is a symbol.

It is true that thanks to this persecution with no centre, the evolution of art has gained unprecedented speed and the creativity that provides new answers in fits and starts does not dry up. However, as we move forward, evidence of an art that almost cannot be called art comes out. In the face of such uncertainty, this thesis has tried to go back to those principles of art, where at least we know there is a whole world to explore.

Accordingly, this thesis is meant to show us how the artist - thanks to his/her constant efforts of criticism and subjective analysis- is able to lead us to an intuition about the "otherness" (first part), where the concepts are something alive and open (second part) and from where the artist may also provide new meanings, even in areas that seemed definitively closed by the inertia of the conventionality (third part).